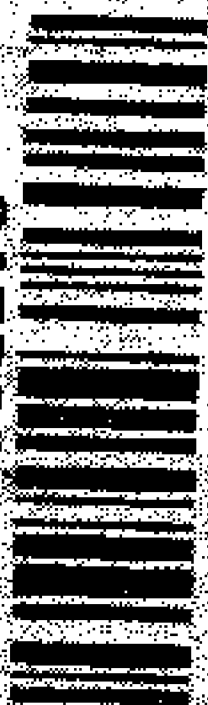


المكتبة الثقافية

الحرية والمسح

نهاد صليحة

0159636



Biblioteca Alexandrina

المكتبة الثقافية

٤٧٤

الْحُرِّيَّةُ وَالْمَسْجُوح

د. نهاد صليحة



١٩٩١

الاضراج الفنى :

جرجس ممتاز

شهادات

« الشيء الوحيد الذي تعلمناه ، طول عمرنا هو
الخوف .. لقد اتقناه أكثر مما اتقنا العيش .. تعلمنا
كيف نبقي مذلين محتقرين .. الخوف من الجيش ومن
الشرطة ومن الموظفين ومن الشرطة السرية ومن العسس
ومن جهلنا بالقوانين ، طوال عمرنا لم نسال عن شيء ، كنا
دائما ننفذ الأوامر ونسمع بأعمال الآخرين ...»

والمشكلة انهم فى كل مرة يجعلوننا نعتقد اننا نريد
الأمر واتنا نحن الذين نصنعه .. ويفتة يصبح فى يدي

سيف ، وتحت هذا السيف وطن أنا مسئول عنه وعن
حمايته •

كيف سأحميه ؟ مسئولية كبرى لم اتعلم حملها ، انها
ستكسر ظهري » •

ممدوح عدوان

محاكمة الرجل الذى لم يحارب (١)

« لو اننا اعتقنا الناس جميعا • • • ومنحنا كلا منهم
شبرا فى ارض • • • وأزلنا أسباب الخوف لحجبنا الشمس
- اذا شئنا - بجنود يسعون الى الموت ليذودوا عن أشياء
امتلكوها واكتشفوا كل معانيها : الحرية - شبر الأرض • •
وماء النبع • • قبر الجد • • وأمل الغد • • وضحكة طفلة
تلهو فى ظل البيت • • وذكرى حب • • وقبة جامع • •
أدوا يوما فيه صلاة الفجر • • بأوجز كلمة عظمة أمة » •

محمود دياب

باب الفتوح (٢)

« ليتنى أعرف صيغا للكلام لا يعلمها أحد وأمثالا غير
معروفة أو أحاديث جديدة لم تذكر من قبل ، خالية من
التكرار للكلام الذى قيل منذ زمن بعيد مضى وهو ماتكلم
به الأجداد • لقد تحدثت بحسب مآرائيت مبتدئا بأقدم الناس
الى أولئك الذين سيأتون بعد • •

ان مريضى لثقيل وطويل •
والرجل الفقير ليس له حول على نفسه ولاقوة ليتخلص
ممن هو اشد بأسا •
وانه لمن المحزن ان يستمر الانسان صامتا عن الأشياء
التي يسمعها ...
وانه لمؤلم ايضا ان يجيب الانسان الرجل الجاهل •
فلمن اتكلم اليوم ؟
لمن اتكلم اليوم ؟
(يردية مصرية قديمة من العهد الاقطاعى)
نجيب سرور .

الحكم قبل المداولة(٣)

« تك • تلغراف ومستعجل • تتك تك •
للفدائيين وثوار الشعوب الحرة • نقطة •
فى فيتنام • كوبا انجولا • بوليفيا •
شددوا الضغط على اعدائكم
نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال •
والتحمتنا بصفوف الثورة الكبرى على الامبريالية
العالمية
ونحييكم » •

الفريد فـرج

النار والزيتون(٤)

« أنت تطمع فى كل ما أملك • وتصادر حريتى فى
وطنى • أصبحت عاملاً زراعياً أجيراً فى الأرض التى
ورثتها عن أباء آبائى • وصار وجهى خطيئتى ودمى صار
لعنتى • وإذا صرخت عن الألم فانا لا سامى • أنا أعيش
فى حقل الغمام من القوانين والاجراءات العنصرية •
يريدوننى أن اتلاشى فى صمت • • وهنا يكمن المسى
الفظيع » •

سميح القاسم

كيف رد الربى متدل على تلاميذه(٥)

« نعم أنا كذلك • واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً
نظرية عن الثورات والشعوب •

واحد من الذين لم يكونوا فى قرية أممية • واحد من
الذين يجتروا الاحلام الوردية •

وانى مثلهم • انظر كيف ارى الأشياء • انى هروبهم •
انك هروبهم • اننا هروبهم • اننا المهرب ذاته • • انسى
مستول • انك مستول • كلنا مسؤولون • ما من أحسد
يستطيع ان يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية •

سعد الله ونوس

حفلة سمر من أجل ه حزينان(٦)

« مهو واحد من الاتنين .. يابنخلى البنت قطلع على
المسرح وتشغل .. تصاعدنا وتجيبلنا الضو .. يا منزل
البنت وينحافظ على اسس حضارتنا وينضل قاعدين فى
العتمة لميت الف سنة » ..

فرقة بالالين بالأرض المحتلة

العتمة (٧)

« سعيد : ماعلى النسوة يا أخت جهاد
ماعليكن جهاد يا أخية

زينب : اننا وا اسفا لانشهر السيف ولا نملك غير الكلمات
ليتنا كنا تعلمنا افانين الطعان

فلجاهدنا اذن بالسيف .. بالرمح .. بشىء
يا اخى غير اللسان »

عبد الرحمن الشرقاوى

الحسين ثائرا (٨)

حقولنا لا تعرف الجوارى

وكل من فى الريف -

من امهات أو بنات - عاملات ...

أجل ! شقيقات كفاح شامخات !

محمد عنانى

الغريان (٩)

« قد يكون ملفى قد احترق حقاً ... ولكننى انا ايتها
السادة غير قابل للاحتراق أبداً ... غير قابل للموت .
غير قابل للنفى . غير قابل للاحكام الغيابية . قل لهم
بأننى غير قابل الا لشيء واحد فقط وهو أن أعيش مع
الناس لا مع الحجارة » .

عبد الكريم برشيد

الناس والحجارة (١٠)

١ - مدخل : مفهوم الحرية

ان أى حديث عن المسرح عامة ، وعن المسرح العربى خاصة لهو فى حقيقة الأمر حديث عن الحرية ، فاذا كانت الحرية فى المفهوم السيكولوجى البروجسونى (نسبة الى الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون) ترتبط بفكرة الخلق او الابداع (١١) واذا كانت مهمة الانسان فى الفكر الماركسى ايضا « انما تنحصر فى القيام بعملية ابداعية مستمرة » الا وهى عملية التحرر « (١٢) ، فان الابداع الفنى فى شتى المجالات يصبح بصورة منطقية ابلغ تجسيد للحرية . واذا كانت عملية الابداع الفنى فى الشعر والرواية تمثل ممارسة فردية لعملية التحرر ، فان الظاهرة المسرحية الحقيقية هى

فى جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة لفعل التحرر
على مستوى الجماعة •

لقد وصف الكاتب الكبير جبرا ابراهيم جبرا المسرح
بأنه « مدرسة الشعب » ، ثم مضى ليسانال : « ولكن ما الذى
لدى المسرحيين أن يعلمونا اياه بالضبط ؟

وما الذى نريده من المسرح ؟ هل نريد أن نتعلم أم نريد
أن نفقتن ؟ ...

انتعلم أم نحلم ، أم نضاعف طاقة الحياة فى شراييننا ،
أم كلها معا ؟ •

ويجيب جبرا على سؤاله قائلا ان المسرح « وسيلة
للمزيد من المعرفة ، مع مزيد من الحياة ولاسيما اذا استطاع
فى خاتمة المطاف ان يقول لنا انه الوسيلة التى صنعتها
أجيال من عباقرة الرؤيا ، لوضعنا فى قلب الوجود
الانسانى ، مع كل معضلاته وأحلامه » (١٢) •

ان جبرا ابراهيم جبرا يكتب النقد كشاعر فتتردد فى
فضاءات مقاله الجميل « المسرح : الوجود والحلم » أصدااء
من عبارات شكسبيرية عديدة تشبه الحياة بالمسرح تارة
وبالحلم تارة أخرى ، وهمهمات من دفاع شيلى عن الشعر
ومن قبله دفاع شاعر آخر عن المسرح هو سسير فيليب
سيدنى ، ومن قبلهما الشاعر هوراس • لكننى رغم سحر
البيان وشاعريته اجدنى فى موقف الطالبة التى تود أن

تطرح على استاذها وعلى القارئ اجابة بديلة مخالفة لتلك
التي قدمها .

ان خروجنا « المراسيمى فى الليالى من الدار ، حيث
الراحة والتليفزيون ووسائل التسلية الى مكان يسمى
نفسه مسرحا نخالط فيه جماهير من الناس لانعرفهم ،
لرؤية ممثلين يتحاورون ويقحركون ضمن نطاق خمسين
او ستين مترا مربعا » (١٤) هو فى يقينى ثورة مقنعة على
الواقع فى عملية تحرر جماعية .

ويتطلب اكتمال الاجابة هذه أن نتوقف قليلا عند مفهوم
الحرية أولا ، ثم نرصد تطابقه مع مفهوم الفعل المسرحى .

١ - ١ : الحرية بين « الحالة » الذاتية ، و « الفعل »
الجماعى :

« ليس لكلمة حر معنى واحد » كما يقول محمود زيدان
الذى يمضى ليرصد ستة من أهم معانيها تمثل قسامين
متمايزين : الأول يرى فى الحرية « حالة » والثانى يرى
فيها « فعلا » فتعريف الحرية بأنها « احساس ذاتى عميق
يسرکه كل منا باستبطان أو ... وعى مباشر بأن لدينا
قدرة على الاختيار » أو بأنها « تحرر من الشهوات أو ...

قدرة على ضبط النفس ، أو « غياب الاضرار والقهر » يدخل تحت باب الحرية كحالة ، بينما تندرج معانى « الفعل الحر » الذى « لا علة له » أو الذى « يستحيل التنبؤ به قبل حدوثه » أو الذى يتمثل فى « تحقيق هدف أو غاية عن وعى وشعور » تحت باب الحرية كفعل (١٥) .

وقد عرض زكريا ابراهيم فى كتابه مشكلة الحرية للتحويلات الفلسفية العديدة فى تفسير مفهوم الكلمة فى الفكر الغربى والاشتراكى والاسلامى على مر التاريخ ورصد حركتها الدائبة بين الجبر والاختيار ، بين القدرية والارادة الانسانية ، بين الحركة الذاتية والحركة الاجتماعية بين الحالة السيكلوجية والفعل الاجتماعى ، وانتهى الى تأكيد طبيعتها الجدلية مهما اختلفت تعريفاتها ، فالحرية كلمة لا يتحقق معناها الا حين تنتظم فى ثنائية متعارضة حدها الآخر هو الضرورة أو العبودية .

واذا كان معنى الحرية لا يتحقق الا فى علاقته بنقيضه ، ولا تتخلق ملامحة الا فى ذلك الفضاء الجدلى بين ضدتين ، أجدنى اتفق مع رأى القائل بأن الحرية « ليست سوى المسار الكائن بين « الواقع » - le réel ، و « القيمة » la valeur لأنها هى التى تضع فيما بين هذين الحدين ما يمكن تسميته بالممكن le possible ، والممكن هو الذى يضع الواقع موضع السؤال لكى يلزمه فى النهاية بأن يتطابق أو يتحد مع القيمة ، وعلى ذلك فان على الحرية

أولا أن تحيل الوجود الى امكان ، لكى تعود فتحيل الامكان الى وجود « (١٦) » .

الحرية اذن طريق سفر وانتقال من حالة الى حالة ، أو قل انها صراع « الوعي الموجود تجريبيا على مستوى السلب » مع الوعي الممكن الذى « ينشأ من الوعي الفعلى ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل » (١٧) .

ولأن الحرية صراع ، وحوار دائم مع الواقع يسعى الى التغيير ، لا يستقيم أن نصفها بأنها « هبة فطرية » أو « ملكة موروثة » (١٨) - أى حالة أو واقعة - فالحرية ، كما يؤكد زكريا ابراهيم - « هى فعل أى عملية liberation » قد تكون كلمة « تحرر » liberation أصدق تعبير عنها « (١٩) » . فهى « تسعى ثورى وراء الممكنات ، وجهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها » (٢٠) .

وإذا كان أى فعل انسانى مشروط بوجود محيط زمانى ومكانى فان الحرية كفعل تشترط موقفا اجتماعيا كمسرحها أو قضاء وجودها . فالحرية « لاتخلق اختيارها ابتداء من الاشياء ، بل هى تندمج فى موقف أصلى تقبله وتتداخل معه ، أى تجادله وتصارعه وتشترك معه و « لاتمارس نشاطها الا ابتداء من ذلك الموقف ... فالحرية قلاق ، وانتقال ، وتبادل بين الخارج والداخل ، أو هى بالأحرى حوار متصل ، واتصال مستمر مع الأشياء ومع الآخرين » (٢١) .

ولما كانت الحرية فعل صراع وحوار مع موقف أصلى
فى سياق اجتماعى متعين - أى « حرية مجاهدة » (٢٢) فهى
تتصل اتصالاً وثيقاً بالتاريخ . ويؤكد الفكر الماركسى على
مفهوم الحرية باعتبارها « تجربة اجتماعية أو حركة
تاريخية » (٢٣) ويرفض اعتبارها أمراً يخص الذات وحدها
« بل هى مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية
للإنسان باعتبارها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم
المحيط به » (٢٤) .

وفى ضوء ما سبق نستطيع أن نخلص إلى تعريف
للحرية عناصره :

١ - موقف أصلى واقعى فى سياق اجتماعى
إنسانى .

٢ - فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع
هذا الموقف .

٣ - التغيير كحصيلة الحرية على المستوى الذاتى
والاجتماعى والتاريخى .

١ - ٢ : الفعل المسرحى فعل تحررى

ولا يخفى على القارئ أن هذه العناصر هى ذاتها
عناصر الدراما والتجربة المسرحية أثناء العرض ، فكل

نص مسرحى - أيا كان نوعه ، وسواء أكان تقليديا أم تجريبيا ، قديما أم جديدا ، يشتمل على موقف مبدئى يفجر صراعا وحوارا - حتى ولو كان حوارا مع النفس أو الأشياء كما هو الحال فى المونودراما أو مسرح العبث ، أو مع الجمهور كما هو الحال فى الدراما الشعبية - وفى كل الأحوال يقضى الحوار الى حركة وتحول وتغيير مادية أو معنوية فى الشخصية أو الجمهور أو كليهما معا ، وفى تجربة العرض المسرحى الصى يمثل التقاء الجمهور بالمؤدين الموقف الأسمى الذى يحمل سياقه التاريخى فى المعمار المسرحى والتقاليد المسرحية المألوفة - ان وجدت - وتوقعات المتفرجين ، بل ومالبتهم ، وصورة العالم المطبوعة فى عقولهم التى تنتظم أفكارهم عن الدين والأخلاق والتنظيم الاجتماعى والاعراف وقواعد الحديث والسلوك عموما ، وما الى ذلك . وفى كل تجربة مسرحية حقيقية يفجر موقف اللقاء هذا درجة من المعارضة والصراع بين صورة العالم التى يقبناها العرض وصورة العالم فى ذهن المتفرج ، وقد ينتهى الصراع الى تغيير الوعى بدرجات متفاوتة تتراوح بين الخلخلة أو التنوير الكامل ، وقد ينتهى بأن يقذف الجمهور الممثلين بالطماطم والبيض من شدة الغضب - كما حدث للداديين ، وهذا أيضا نوع من التنوير .

ان صورة أو استعارة العرض المسرحى تفرض نفسها على الخيال كلما تأمل الانسان مشكلة الحرية ، وقد الحث

على ذهن زكريا ابراهيم طوال تناوله لها كما يتبين من تردد العديد من المصطلحات الدرامية فى الفقرات التى اقتطقتها من كتابه والتى فضلت أن أوردتها فى كلمات المؤلف بدلا من اجمالها وتلخيصها حتى يتبين القارئ مدى تشابه مفهوم فعل التحرر فى خيال الكاتب مع مفهوم الفعل الدرامى . ويبرز هذا الاشتباك على سطح الوعي فى مناطق عدة ، فقرب نهاية الكتاب يضيف المؤلف الى عناصر تعريف الحرية السابق ذكرها عنصر « التوتر الدرامى » فى موقف الصراع اذ يقول : « ان موقف الذات الانسانية فى الكون لا بد بالضرورة أن يكتنفه شئ من القلق ، والتوجس ، والانشغال ، كأنما كتب على الحرية أن تظل فى جهاد مستمر وصراع متواصل . » ثم نجده يشير الى الانسان بعبارة « الشخصيات الانسانية » التى تحيا فى « عالم مرن مفتوح دائب التحول » وكأنه يتحدث عن شخصيات درامية او مسرحية فى سياق مسرحى وبعدها يصرح باستعارته قائلا :

« وهكذا نرى أن فلسفة الحرية تجعل من الوجود الانسانى « دراما » تفاؤلية يسردها جو من الصراع والمجاهدة ، ولكنه جو لا يخلو من نبل وعظمة وجلال » (٢٥) أى جو يقترب من اجواء عالم التراجيديا .

ان التعريف الذى تبنيه للحرية بعناصره السابق ذكرها يكاد يوحد - عبر جسور هذه العناصر - بين فعل

التحرر والفعل المسرحي • ولكن ، هل كل فعل مسرحي هو فعل تحرري ؟ وماذا عن التكريس والتدعيم الذي يمارسه المسرح أحيانا فيما يقال ؟ وهل يتساوى المسرح التقليدي مع المسرح الملحمي مثلا ؟ أو مسرح الحكواتي أو الاحتفالية ؟ ان الاجابة على مثل هذه الأسئلة تتطلب منا وقفة نتأمل فيها مفهوم المسرح •

٢ - مفهوم الظاهرة المسرحية

ان الفرضية المحورية التي يتبناها هذا البحث .
ويحاول اثباتها أو على الأقل الدفاع عنها ، هي أن الظاهرة
المسرحية - كما تتحقق في العروض الحية ، أيا كان نوعها ،
وبعيدا عن النصوص والنظريات والكتب - تمثل في
جوهرها عملية تحرر جماعي (نسبي) تستهدف ، في
أضعف حالاتها وأكثرها رجعية وردة ، « خروجاً » مؤقتاً
عن حدود الواقع قد يفضى - حين يشق ساعدها - الى
خلخلة البنية الاجتماعية الموروثة والسائدة ، فيمهد
للانطلاق من « حدود الكائن » الى « الممكن » (في عبارة
عبد الكريم برشيد الموحية) وذلك على مستوى الوعي
الفردى وفعل التغيير الثورى الجماعى .

٢ - ١ : مفهوم الابداع

ونحو اثبات هذه الفرضية لنبدأ برفض خرافة الابداع الكامل - بمعنى الانشاء المقصود لدلالة محددة من عدة عناصر (لغوية أو غيرها) توجد فى الحياة ، ويتم تغيير وتحويل معانيها عن طريق انتظامها انتظاما واعيا فى مركب جديد . ولنجرب تعريفا جديدا للابداع باعتباره مشروع انتاج دلالة ارادى ، مشروط بظروف الانتاج والاستهلاك يفرز دلالة مركبة ، تتخطى ارادة الكاتب الواعية نتيجة اصطدامه واصطراعه مع انظمة ادراكية اخرى مبنية فى اللغة وفى انسقة العلاقات الدالة فى المجتمع . ولنضرب مثالا : لنفترض أن كاتباً تربى فى الصعيد وأرقته فكرة جرائم الشرف فحاول مقاومتها بالقلم ، وكتب رواية أو قصة تصور جريمة من هذه الجرائم . ولنفرض انه ذهب بها الى ناشر فاشتراط عليه أن يضع على الغلاف صورة مثيرة لزيادة المبيعات ، وحتى تصل رسالته الى الناس ، يقبل المؤلف . ماذا يكون من أمر رسالته إذن ؟

أولا : لن تصل رسالته الى جمهوره الحقيقى - أى الذى قصده - لأن مرتكبي جرائم الشرف معظمهم من الأميين .

ثانيا : لن تصل رسالته الى القارئ الذى سيشتري الكتاب لغلافه المفاضح ، فهذا النوع من القارئ سيعبر أمواح النقد الى جزر مواقف الجنس والعنف التى يصورها الكاتب .

ثالثا : وما ادراك أن المؤسسة النقدية فى مجتمع هذا الكاتب الخيالى ، ومعظمها من الرجال الذين تشربوا النظرة السلفية الى المرأة كمتاع - « كجزهرة مصونة أو درة مكنونة » ، والذين اعتادوا الاحكام المخفية فى هذه الجرائم من جانب القضاء - ما ادراك أن المؤسسة النقدية الاخلاقية النزعة بدرجة كبيرة لن تشوه رسالة الكاتب وتصورها كتحذير من عاقبة الشك مثلا - على نهج تحذير اياجو لعطيل من الوحش ذى العيون الخضراء - أو كتحذير للنساء من التحرر والسفور الذى قد يثير شكوك الأزواج مثلا .

رابعا : وهذا هو «الأدهى» . ماذا لو تحول هذا الكتاب الى فيلم سينمائى تجارى ؟ أو مسلسل تليفزيونى ؟ فى الحالة الأولى لن ينجو من الاثارة الرخيصة ويكفى أن نذكر أن فيلم المغتصبون الذى تناول حادثة واقعية بدعوى النقد والاصلاح والتحذير قد حول هذه المأساة الحقيقية الى دغدغة حسية عنيفة وكأنه يدعو للاغتصاب . أما فى حالة

المسلسل التليفزيونى فسوف ينقلب الكتاب الى ميلودراما
تمتلىء بالعويل والمواعظ دونما مواجهة حقيقية للمشكلة ،
وهى النظرة الشرقية الى المرأة .

خامسا : والى جانب اخطار السوق الأدبى ما ادراك
أن الكاتب نفسه الذى نشأ فى ثقافة تشربت لغتها النظرة
الدونية الى المرأة حتى غدت اكبر اهانة لرجل أن يوصف
بأنه « مره » - رغم ماتصنعه النساء الآن فى الأرض المحتلة
ورغم أن كل رجل هو ابن امرأة - ما ادراك أنه لن يقع
فى شرك هذه الايديولوجية ولن تنضح لغته بتعاطف خفى
مع الجريمة رغم رفضه الواعى لها ، أو أنه لن يسبغ على
مواقف الجنس والعنف السادى عنايته الأدبية الفائقة ؟

ان الكاتب ان يشرع فى تنفيذ مشروعه الأدبى لايلبث
أن يكتشف أن ما أراد التعبير عنه قد اصطدم بالأيديولوجية
والتوى ، وهكذا قد يسعى العمل الأدبى الى الاقصاح عن
معنى من المعانى بينما تدفعه الايديولوجيا الى الاقصاح عن
معنى مخالف ، وفى هذا التناقض ذاته تكمن قيمة الأدب
التنويرية فى ايقاظ الوعى . فاذا كانت وظيفة الايديولوجيا
هى انتظام التناقضات التاريخية فى وحدة خيالية فان العمل
الفنى يجعل الايديولوجيا تفضح تناقضاتها بانارة فجواتها
وكشف حدودها وتعرية حقيقتها كبناء وهمى يعتمد على
الخدع والاعغال(٢٦)

٢ - ٢ : مفهوم حرية المسرح

وإذا كان دور الأدب كما يقول ماثييري هو فضح مغالطات وتلفيقات الايديولوجيا عن طريق تصارره مع الواقع فإن المسرح - باعتباره نشاطا جماعيا يستخدم لغات عدة - يلعب دورا اخطر في زلزلة الايديولوجيا وكشف الواقع - وذلك وان لم يشأ ، وحتى رغم انفه - ففي الفترات التاريخية التي تم فيها اخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة ، كما حدث في انجلترا في عصر عودة الملكية لعب المسرح دورا هاما - رغم انفه في تعرية ايديولوجيتها المهيمنة فتجد كوميدياته الواقعية الاباحية التي تتناول السلوك تحاور وتجادل دراماته البطولية المتشعبة ، المتشدقة بالمثل والمبادئ ، وكأنها تقدم تعليقا ساخرًا لاذعا على زيفها (٢٧) .

ان حرية المسرح لا تكمن في السماح لفرد أو مجموعة بالقول والفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة ، بل في الطبيعة الثورية التي تميز ظرف تحقيق مشروع العرض المسرحي نفسه . فإذا كانت الايديولوجيا هي توحيد خيالي لعناصر العالم وظواهره المتناقضة في قول ماثييري ، وإذا كان ما يسمى « بالحقيقة الاجتماعية والاخلاقية » في قول فد جنشتاين يتم تحديده بالاتفاق الاجتماعي الضمني

(الذى هو فى الواقع اتفاق فى أنماط الحياة لا فى الرأى
الواعى) (٢٨) فان « الحقيقة » أو « الايديولوجيا » تتعرض
لاقسى اختبار فى المسرح نظرا لتعدد لغاته وعناصره (أى
تنوع علاقاته) وطبيعة نشاطه الجماعى الآنى التى تعرض
العقد المؤقت بين المتفرج والمؤدى بالتعاون لتحقيق العرض
كما تعرض الايهام الدرامى ان وجد ، وكذلك هدف أو قصد
القائمين على العرض (الذى ينتظم كل علاقاته فى حركتها
وتحولاتها واشتباكاتهما) للتكسير فى أى لحظة :

فالمتفرج قد يضحك فى لحظة مأساوية - كما حدث فى
عرض مسرحية عطيل مثلا فى القاهرة فى أول الستينات
فتوقف حمدى غيث عن الاداء ووبخ المتفرجة التى ضحكت
وانسحب غاضبا ، والممثل قد يخرج عن المسار المرسوم
المسبق المتفق عليه عامدا أو دون عمد فيحدث تحولا فى
العلامات كلها ، بل والنسق الدلالى للعرض كله فيبث رسالة
مخالفة للرسالة المقصودة .

لقد تنبه النقد فى القرن العشرين للطبيعة الثورية
للإبداع الفنى باعتباره خروجاً منظماً على الانسقة العلامية
المألوفة ، فاذا كان «احلال ضرب من ضروب الكلام محل
الآخر يعنى ببساطة - القيام بثورة فى المجتمع » كما يقول
السيد ياسين(٢٩) فان « قصيدة ماقد تتسبب فى ظهور
جمهورية الى الوجود» كما قالت الروائية فرجينيا وولف(٣٠)
وقد كان الناقد الروسى ميخائيل باختين من أوائل النقاد

الذين تنبهوا إلى علاقة اللغة بالايديولوجيا - وذلك قبل
ميشيل فوكو بزمن بعيد و ناقش علاقة المعنى «بموقف الكلام»
وعلاقة « الخطاب » بالسلطة ، وطبيعة اللغة كحقل صراع
ايديولوجى ، وانتهى الى تأكيد قدرة « الرواية » المكتوبة
(باعتبارها حقلا لغويا متنوعا يجمع ضروبا من «الكلام»
تنتمى الى سياقات اجتماعية مختلفة) على خلخلة
الايديولوجية الحاكمة ، وتعرية طبيعتها « المصنوعة » ،
وفضح تناقضاتها وزيفها (٣١) .

واذا كان الأدب المكتوب - اى الذى يستخدم نوعا
واحدا من العلامات ، وهو العلامات اللغوية ، يمثل ثورة ،
فما بالك بالمرح الذى ينشط على عدة مستويات علامية ؟
ان طاقة الثورة التى يمثلها الابداع فى القصة أو الرواية
المكتوبة تتضاعف مرات ومرات فى حالة المسرح خاصة
وأن الاشتباك العلامى الكثيف - الذى يمثل العرض - يتم
فى اطار « موقف حوارى » مادى حاضرس ملموس ، هو
موقف تواجد الجمهور والمبدعين فى مكان واحد فى عملية
جدلية لفترة زمنية محددة فالمسرح يتفرد بأسلوب انتاجه
واستهلاكه الجماعى المرحلى الذى لا « يغرب » المنتج الفنى
عن مبدعه أى عن ظرف انتاجه المادى ، والذى يحول
المستهلك الى طرف ايجابى يشارك فى عملية الانتاج .
ولأن المسرح هو وجود الـ « نحن » فى « الآن » و « هنا »
- كما يقول عبد الكريم برشيد ، دون وسيط ، فى موقف

حوارى مادي ، فهو يتميز بقدرة فائقة على « التفكيك »
اي اظهار العلاقة بين « الخطاب » الفني ، وشروط انتاجه
المادية ، فالتفكيك (Deconstruction) كما يعرفه
ويمارسه النقاد التفكيكيون يختلف ويتميز عن التحليل
والنقد بتلامسه مع الابنية الصلبة والمؤسسات المادية ،
ولا يكتفى بتناول انواع الخطاب أو اشكال المشاكة الدالة (٣٢)
فهو يرفض ان ينظر الى الفن نظرة مثالية وكان الابداع
« يتم في الهواء » . وكان المبدع مخلوق اثري لجسد له ،
كما قالت فرجينيا وولف ساخرة (٣٣) ، ويدرك أن الابداع
كنشاط انتاجي يرتبط بالمحيط المادي - بصفة المبدع
وظروفه المادية ، بل والمكان الذي يحيا فيه ، كما يرتبط
أيضا بالمؤسسات الحاكمة والرقابية ونظام الأسرة . الخ .
ان الانسان يستطيع ان يغلق على نفسه حجرة ويستغرق
في رواية تنسيه عالمه ، بل وجسده نفسه ، ولا يتطرق ذهنه
ابدا الى مؤلف الكتاب أو ظروف انتاج الرواية اللهم الا
اذا لفتت رداءة الورق المطبوع مثلا نظره الى فقر المؤلف
أو الناشر . لكن الانسان في المسرح يعي في كل لحظة
جسديته من خلال تلامسه مع الجالس الى جواره كما يعي
جسدية الممثلين ويستطيع بنظرة ان يعي ميزانية العرض
من خلال الملابس والديكور ، كما يعي وجود المؤسسة
الرقابية في جنود الأمن الذين يلقاها على باب المسرح ،
وقد ينكره انقطاع التيار الكهربائي مثلا بالحالة الاقتصادية

العامّة ، وقد يقتبّه إلى قلة عدد النساء بين الجمهور فيقتنر العادات والتقاليد التي تكبل حركة المرأة ، ويستطيع من ملابس الجمهور أن يحدد مواقعهم الاجتماعية ودرجة ثرائهم أو فقرهم ، وقد يفيقه من الاستغراق في العرض صراخ طفل رضيع قياساً لحال الاطفال في بلاده ، فالإنسان في المسرح لا يعيش تجربة جمالية فقط - بل يعيش تجربة اجتماعية تفكيكية تشحذ وعيه - حتى في المسرح التقليدي .

٢ - حرية المسرح واستراتيجيات القمع

تتعدّل حرية المسرح - كما ذكرت من قبل - فى قدرته على خلخلة رؤيتنا الموروثة والمعتادة للعالم ، وعلى تحدى الايديولوجية السائدة ، وقدره الخلخلة هذه لا تتعلق بإرادة الكاتب أو المخرج أو الممثلين ، أو حتى الجمهور ، بل هى شرط مبدئى لوجود الظاهرة المسرحية وذلك لأن الظاهرة المسرحية ذاتها وليدة الخلخلة - فهى الابنة غير الشرعية لأى نظام اجتماعى ، انها تولد دائما خارج النظام - اذ لم يحدث ابدا ان قرر نظام انجاب الظاهرة المسرحية فالانظمة بطبيعتها تدرك أن المسرح قوة مناوئة ، كذلك فالمسرح - شأنه فى ذلك شأن الأشكال الفنية الأخرى - لا ينشأ أو يتطور « بقرار فوقى » ، بل يأتى « حصيلة لتطور مجمل

الواقع الثقافى من خلال ارتباطه بحركة الواقع الاقتصادى
ككل بجميع جوانبه ومعطياته التاريخية « - كما يذهب
جلال فاروق الشريف (٣٤) .

٣ - ١ : نظرة عامة الى استراتيجيات القمع

ان الظاهرة المسرحية لا يخلقها النظام المستقر الجامد
ابدا ، بل تولد دوما من رحم فترات الانتقال والتحول
التاريخى . وحين تولد الظاهرة المسرحية وتبدأ فى مشاغبة
النظام وتحديه يبدأ النظام فى مقاومتها ومحاولة تكيلها وتقليل
أخطارها أو قد يرى فى صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه،
وهو يستخدم فى ذلك اغراءات عدة ليس اقلها شأننا عبارة
« المسرح المحترم » - اى الذى يحترمه الوجهاء وأصحاب
الهيمنة لأنه يحترمهم ولايمس مصالحهم . وتتنوع سياسات
مقاومة الظاهرة المسرحية من قبل النظام السائد من عصر
الى عصر ويمكننا تلخيصها فيما يلى :

- ١ - الحصار الاقتصادى والادارى (ضغط المعونات
- رفع الضرائب - منع تراخيص الممارسة أو بناء المسارح
- ... الخ ...)

٢ - الحصار الرقابى المعلن والخفى باسم الدين
أو الأخلاق العامة أو مصلحة الجماعة السياسية .

٣ - الحصار الاعلامى الذى يتخذ شكل التعقيم .

٤ - الحصار النقدى الذى تلعب فيه المؤسسة الأدبية
والاكاديمية والتعليمية دورا هاما والذى يتخذ شكل
الاحتواء والتزييف عن طريق خلق أطر نظرية لتفسير
الظاهرة المسرحية وتقييمها بحيث يأتى التفسير والتقييم
مدعما للنظام ، فتحيط النظرية النقدية الظاهرة المسرحية
بجدار سميك من « الكلام » الذى يخفى طبيعتها الثورية -
كما فعلت نظرية أرسطو بالمسرح اليونانى ، ثم تبدأ فى
الحديث نيابة عن العرض لقطرح صورة زائفة عنه .
ويحضرنى الآن مشهد من مسرحية العتمة لفرقة بلالين
بالأرض المحتلة أود أن أصفه للمقارئ فهو يمثل فى تصويرى
أبلغ تشبيه لموقف النقد ونظرياته أحيانا من المسرح . فى
هذا المشهد تصيح ناديا - مهندسة الكهرباء - فى خطيبها
الذى يرفض ان تصعد الى المسرح لاصلاح جهاز الاضاءة
لأنها امرأة : « خمس سنين طلعا عيشتى وأنا اتعلم ،
بتقدرش تغمض عينك عن اكل هالأشياء وتشوفنى بس .. »
ست بيت محطوطة بكيس نايلون بتشوف الدنيا بس مالهاش
اتصال معاها « (٣٥) » وبعد كلماتها هذه تتحول المسرحية
من المستوى الواقعى الى المستوى التعبيرى ، فنرى ناديا

داخل كيس من النايلون ، ويبدأ خطيبها فى الحديث بلسانها ووصف رضاها وسعادتها ، بينما تحرك يديها داخل الكيس لتبدى اعتراضها على كل مايقوله هانى دون ان يصلنا صوتها .

٥ - وكما تحاصر المؤسسة الرجعية ناديا داخل الكيس ، تحاصر التكنولوجيا الآن الظاهرة المسرحية وتحاول تعليلها - ان سياسة ميكنة المسرح وتعليله تمثل فى تصورى أخطر سياسة حصار وتحجيم واجهتها الظاهرة المسرحية حتى الآن . وقد ظهرت سياسة الحصار الجديدة هذه فى القرن العشرين ، فى عهد الفيديو والتليفزيون والتكنودراما . ورغم دفاع مارتن اسلن الشهير عن الدراما المعلبة ووصفه للسلسلات التليفزيونية بأنها الملاحم والسير الشعبية الجديدة (٢٦) الا اننى أرى ان تعليل الدراما هو محاولة لاستثناسها وتزييفها ، فالدراما المعلبة هى دراما قلمت اظاقرها ونزعت مخالبتها الثورية ، فجوهر المسرح هو الحضور الاختياري فى المكان ، وذلك لأن تحقق التجربة المسرحية مشروط ببقاء الجمهور والممثلين سويا لفترة متفق عليها . وقد يقرر انسان اذا لم يعجبه العرض أن يترك المكان فيمضى ، ولايستطيع أحد أن يمنعه (الا بالطبع هذا القرار الأخير الذى اتخذته بعض المسارح فى مصر بمنع مغادرة المسرح قبل انتهاء العرض بدعوى

الأمّن ! واذكر اننى حين قرّرت مرة ممارسة حقى الديمقراطية هذا - لأننى احسست اننى لا أشارك فى تجربة مسرحية بل فى حالة من الزيف والتدليس - خضت معركة حامية الموطيس مع جنود الأمن المركزى على باب المسرح ، واضطرت فى النهاية الى ادعاء المرض الشديد حتى انفذ بجلدى) . ان المسرح تجمع ديمقراطى يمارس الانسان فيه حريته فى كل لحظة - حرية الموافقة والاعتراض ، الاستحسان أو الاستياء ، التصفيق أو الصفير ، البقاء أو الانصراف ، أو العمل الجماعى على ايقاف التجربة . . المسرح فى اصدق حالاته - أى المسرح الشعبى الجماهيرى - هو تدريب على الديمقراطية الحقّة . قد يقول قائل ان مشاهد التكنودراما يستطيع ان يغلق جهاز التليفزيون أو الفيديو اذا لم يعجبه الحال ، أو ان يغادر قاعة العرض السينمائى ، لكن الوضع مختلف . . فانسحاب متفرج أو عدد من المتفرجين قد لا يوقف عرضا مسرحيا . . لكنه رغم ذلك يؤثر فى مساره تأثيرا واضحا فهو يؤثر فى المتفرجين الباقين ويجعلهم يتساءلون ولو للحظة عن أسباب هذا الانصراف وقد يكسبهم هذا نوعا من الشك فى جودة العرض فيبدءون فى رؤيته بمنظور نقدى جديد . والأهم من ذلك أن انسحاب المتفرج من عرض مسرحى يحدث تأثيرا سلبيا واضحا على الممثل وعلى التجربة كلها . . فالعرض المسرحى تجربة حية متغيرة تتجدد من يوم الى يوم ولا يمكن

تكرارها - ان انسحاب أحد اطراف الحوار فى العرض المسرحى كفيل بايقافه ٠٠٠ اما فى السينما ، فقد ينسحب كل المشاهدين دون أن يوقف هذا الفعل الشريط السينمائى الدائر فى ديمومة لاتاريخية، شبه ميتافيزيقية ، وسلطوية . الفيلم مجموعة من الصور الثابتة التى لايمكن ان ينالها التاريخ بأى تعديل أو تغيير أو تنالها ارادة الجمهور الحاضر ٠٠٠ الفيلم هو اسطورة الثبات التى تتكرر من يوم الى يوم بعيدا عن واقع المتفرج الحى ، فالفيلم ينفى عن الدراما عناصر الـ « نحن » و « الآن » والـ « هنا » ، ويحيا مجازيا فى فضاء المطلق . لهذا تمثل الدراما المسجلة سلاحا من أسلحة التسلط، ولهذا تحظى الدراما التليفزيونية بالدعم المالى من قبل الأنظمة التى عادة ما يخضع التليفزيون لسلطتها . فاذا كانت بنية التجربة المسرحية الحية تدرب الانسان على الديمقراطية فان بنية مشاهدة الدراما المسجلة تعود الانسان على الطاعة والتلقى السلبي ، فهى بنية تعتمد على المسار الواحد للرسالة :

مرسل متلق

اما بنية التجربة المسرحية فهى بنية تفاعل ذات مسارين بين المرسل والمتلقى ، بنية يلعب فيها المتفرج دورا ايجابيا حتى فى العروض التقليدية ، فاذا كان الجمهور متراخيا هبطت حرارة العرض واذا تجاوب اشتعل العرض ، وهذا ما يعرفه جميع الممثلين .

ولأن بنية التجربة المسرحية تقوم على الفعل ورد الفعل
الايجابيين وتدريب الجمهور على المشاركة الايجابية فقد
حاولت الأنظمة من خلال المؤسسات الأدبية تحجيم مشاركة
المتفرج في انشاء العرض عن طريق ارساء فرضية «التقاليد
المسرحية» وتحويلها الى قيمة شبه مطلقة حتى تحول
جمهور المسرح الى جمهور سلبي مثل جمهور التكنودراما .
ومن الجدير بالذكر ان فكرة «التقاليد المسرحية» التي
تقيد المشاركة بسلوكيات معينة وتعلو من قيمة «الصمت»
و «التصفيق» عند صدور الاشارة من خشبة المسرح - أى
تعلم «الطاعة» - هذه الفكرة لم تظهر الا حين بدأ المسرح
نفسه يتحول الى شكل اللعبة ، فارتبطت بمسرح اللعبة
الايطالى . ولانجد لها وجودا مثلا فى ازهى عصور المسرح
حين كان كرنفالا شعبيا تؤمه كل فئات المجتمع ، وقد يحضر
اليه الناس طعامهم وشرابهم ، بل وخمورهم، كما كان الحال
فى المسرح اليونانى القديم ، ثم فى المسرح الاليزابيثى .
ففى عصر شكسبير الاليزابيثى كانت أقرب فئة الى منصة التمثيل
هى افقر فئات الشعب الذين يشاهدون المسرح وقوفا -
The Groundlings - اى الواقفون على الأرض -
وما ابلغها من كلمة ، فالواقفون على الأرض المتحمون
بالواقع هم رواد المسرح الحقيقيون لا هؤلاء المعلقون بين
السماء والأرض فى عليهم أو بناویرهم . وكان شكسبير
يكتب لهؤلاء ولهذا عاش مسرحه حتى اليوم . لم تظهر
فكرة التقاليد المسرحية التي تقيد المشاركة والاستجابة

الا حين تحول المسرح من الشعبية الى التبعية للاغنياء والسلطة فسادت القواعد الارسطية التى بالغ النقاد الكلاسيكيون فى تشديدها وأضسافوا اليها قواعد اللياقة (Decorum) ، فالعنف مرفوض على خشبة المسرح كما هو مرفوض فى الحياة ، فالعنف طاقة تهدد استقرار الأنظمة ، ولايجب ان نخلط التراجيديا بالكوميديا ففى هذا خرق لهالة الجلالة التى تحيط بالمسوك والامراء فى التراجيديا وامتزاج غير مطلوب بين عالم هؤلاء وعالم البشر العاديين الذين يسكنون عالم الكوميديا ، ولاينبغى ان نكسر وحدات الزمان أو المكان أو الحدث ، فالزمان تاريخ والتاريخ حركة وتطور وتحول فى المكان بينما كانت الأنظمة آنذاك تحاول تثبيت وتجميد حركة التاريخ ، أما تغيير المكان فيعنى الحركة والتواصل بين البشر ، والمثل الشعبى يقول « كل حركة بركة » ، لكن السلطات الرجعية تخاف حركة المواطنين فى المكان عادة وتفضل حد حركة الفرد فى مكان واحد ، ومن الأفضل أن يكون السجن ، منعا للتواصل والبركة . والحدث الاحادى الذى يحكى قصة الأمراء والنبلاء لاينبغى ان يجادله حدث فرعى يحكى عن الغوغاء ، وعلى الكاتب المسرحى الجيد فى رأى المؤسسة الأدبية الكلاسيكية أن يبدأ مسرحيته قرب النهاية - أى بعد ان انتهت كل الأحداث وانتفتت تماما امكانية تحويل أو تعديل مسارها ، فنشهد الفاجعة ولانشهد

مقدماتها التاريخية التي تسرد علينا سردا مقتضبا ، فطرح الأحداث في سياق تاريخي يتنافى مع فكرة الجبرية والقدرية التي تقبناها هذه الأنظمة . ولأن شكسبير كان كاتباً شعبياً فقد ضرب عرض الحائط بالقواعد الكلاسيكية ، بل وعرضها لأعنف نقد وتمزيق ساخر في مسرحيته حلم ليلة صيف .

لقد نشأت التقاليد المسرحية في حوض مسرح العلبة الإيطالية بهدف تحييد المشاهد وتدريبه على الطاعة ، وجاءت الدراما المملوكة لابنة الشرعية لمسرح العلبة هذا بأيديولوجيته الواضحة ولهذا فأننى أرى خطراً مباشراً على الديمقراطية والحرية فى محاولة تهميش الظاهرة المسرحية ، وتلك الدعوة المتزايدة الى الاكتفاء بالتكنودراما ، فهى دعوة تستهدف فى احد جوانبها إلغاء فرص التجمعات الشعبية وحصار المواطنين فى بيوتهم - أى فى علب - ربما لتسهيل مراقبتهم ، ثم حرمانهم من الطعام الطازج أى المسرح ، وتغذيتهم على المملكات حتى يصيبهم الوهن فتسهل قيادتهم ، خاصة وأن التكنودراما تعودهم على التلقى الصامت والعزوف عن مغادرة البيت - أى عن الحركة - وتفقدتهم تدريجياً الرغبة فى الحوار . ان علينا حين نسمع تلك النبؤات باختفاء المسرح فى القرن القادم ان نتذكر كلمات بريخت التى تقول : « ان التفكير بكتابة مسرحية أو اخراجها يعنى ... إعادة تنظيم المجتمع ، إعادة تنظيم الدولة ، تعنى الاشراف على المجتمع » (٢٧) .

٣ - ٢ : امثلة من تاريخ المسرح الغربى

كان المسرح دائما وحتى الآن مستهدفا من الأنظمة الرجعية وفى أزمنة الردة الفكرية التى اخضعته بصورة متكررة لعمليات التحريم والتجريم باسم الدين ، أو لعمليات الحصار الرقابى والسياسى أو الحصار الاقتصادى،والتى سعت الى احتوائه واستئناسه وتجميد حركته عن طريق النظريات والقوالب الفنية أو اخضاعه لذوق الطبقة الحاكمة المتميزة ، أو طرح صورة زائفة له باعتباره نشاطا انسانيا هامشيا يدخل تحت باب الترفيه والتسلية . والتاريخ يعج بالأمثلة العديدة والاسانيد ، فما أن انطلق العقل اليونانى القديم من اسار الاساطير والغيبيات الى رحاب الفكر الانسانى ، ومن عالم الطقس الى عالم المسرح ، وبدأ المسرح يجادل ويصارع - بدرجات متفاوتة من الحدة والوضوح - الاطر الفكرية القديمة ويسعى الى تحرير ارادة الفعل الانسانى من فكرة الجبرية ، حتى ظهر ارسطو بنظريته الجمالية التى « تعكس » - كما اشار بريخت - « عقيدة ايديولوجية فحواها ان العالم معطى ثابت لايمكن تغييره ، وان وظيفة المسرح هى تقديم تسلية تخدر اولئك الذين يقعون فى شرك هذه النظرية » (٢٨) . لقد افترض ارسطو جوهرًا ثابتًا مثاليًا يحكم تطور الكائنات بما فيها الانسان واقام تنظيره السياسى والأخلاقى والجمالى على

هذه الفرضية مما ترتب عليه ان انتقل مركز الثقل من الفعل
الواعى الارادى المتغير فى الانسان الى مبدأ مسبق ، يقنن
ويفسر مايطرأ عليه من تغيير . وفى ضوء هذا الاطار
المفكرى تناول ارسطو نقاج المسرح اليونانى بالتفسير
والتقييم طامسا اى ملمح ثورى فيه . ولأن نظرية ارسطو
الجمالية استمرت فى أوروبا - اذ لم يكن ثمة تعارض بين
فرضيتها الفكرية المحورية عن العالم التى ترفض التغيير ،
وبين الحتمية اللاهوتية (أو الجبرية) فى المسيحية على
اختلاف مذاهبها - فقد بلغت التقديس حين تبنتها المؤسسة
الأدبية الرسمية فى فرنسا أولا - ممثلة فى الاكاديمية
الفرنسية ، ثم فى انجلترا بعد فشل ثورتها الجمهورية
واعتلاء الملك تشارلز الثانى العرش عام ١٦٦٠ فلقد احضر
معه هذا الملك النظرية الكلاسيكية فى الشعر والمسرح من
فرنسا ، وفرضها على الأدب والمسرح وكافأ مروجها
الانجليزى جون درايدن - صاحب مقال عن الشعر المسرحى
(١٦٦٨) بمنصب أمير الشعراء ، وحرص الملك ايضا
على وضع المسرح تحت اشرافه الخاص وعلى ربطه
بالبلاط فحرم النشاط المسرحى الا بترخيص خاص منه . .
ومنح هذا الترخيص لفرقتين اثنتين فقط احدهما يرأسها
الفنان كيليجرو والثانية يرأسها دافينانت ، وتم هذا بعد
شهور قليلة من تولية الحكم . وهكذا امتد نظام الاحتكار
الى المسرح ، وبعد ان كانت لندن تزدهر فى بداية القرن بما

لا يقل عن ست فرق مسرحية يؤمها الناس من كل الطبقات نجدها في النصف الثاني من القرن السابع عشر وبها فرقتان مسرحيتان فقط مالبثتا ان تحولتا الى فرقة واحدة حين تم ادماجهما عام ١٦٨٢ فتقلص النشاط المسرحي الى عروض فرقة واحدة تحت امره البلاط واستمر هذا الحال حتى عام ١٦٩٥ . وكان من جراء هذا ان تحول المسرح من فن الجماهير ، زمن مؤسسة شعبية ثورية تقع خارج حدود المدينة وتتحدى النظام ويضطهد كتابه وقد يزوج بهم الى السجن - كما حدث للكاتب بن جونسون مرتين - لكنهم يواصلون حوارهم مع الواقع وخلخلتهم لابيئته - تحول المسرح من فن الجماهير الى فن الخاصة والى مؤسسة ملكية ارسطراطية (٢٩) . وقد وظف البلاط في كل من انجلترا وفرنسا في ذلك العصر المذهب الكلاسيكي والنظرية الارسطية لقولبة المسرح وتحجيمه وتصفيه طاقته وفاعليته الثورية . ويؤكد بيتر بورجر في مقاله « المؤسسة الأدبية والتحديث » ارتباط المذهب الكلاسيكي في الأدب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي ، ويرى في جوهره الأرسطي انعكاسا لسياسة الحكم السياسي المطلق ، ريش تشهد بتدخل الكاردينال ريشيليو - رئيس الوزراء آنذاك - لايقصاف عرض مسرحية السيد للكاتب بيير كورني لأنها خالفت القواعد الكلاسيكية (٤٠) ، فقد كانت الكلاسيكية تساند نظام الحكم وتروج ايديولوجيته ترويجا مستترا من خلال المسرح

والمؤسسة الأدبية ممثلة فى الاكاديمية الفرنسية ، ولهذا كان النظام يرى فى خرق قواعدها تهديدا له - وكأن الانظمة الرجعية فى كل من فرنسا وبريطانيا فى القرن السابع عشر كانت تدرك « ان التطورات المهمة فى الشكل الادبى تنتج عن تغيرات فى الايديولوجيا وتجسد طرائق جديدة فى ادراك الواقع الاجتماعى وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى » - كما يقول تيرى ايجلتون فى القرن العشرين (٤١) - فحاولت قمع تيارات التغيير المضطربة فى أعماق مجتمعاتها عن طريق تكبيل المسرح بنظرية جمالية مؤازرة لها .

كان هذا هو موقف الكلاسيكية من المسرح وهو يتلخص فى تكبيله بالقواعد وتسخيرها لمصلحة النظام . أما موقف رجال الدين المسيحي من المسرح فى الغرب فقد بدا بمحاولة احتوائه وتوظيفه لتدعيم العقيدة الجديدة ثم انتقل بعد خروج المسرح من الكنيسة الى الساحات الشعبية الى التنديد والهجوم الصارخ . لقد كنت فى الماضى اعتقد - شأنى شأن الكثيرين ان المسرح الاوروبى فى العصور الوسطى قد ولد فى الكنيسة - أى أنه بدأ دينيا وانتهى علمانيا . ولكننى فى عام ١٩٧٨ اطلعت على كتاب جديد عن المسرح فى العصور الوسطى يؤكد كاتبه وليام تايد مان ان الظاهرة المسرحية كانت موجودة أولا فى صورة الممثلين الجوالين الذين حافظوا على بعض من تراث المسرح الرومانى ، وفى صورة الاحتفالات الشعبية التى كانت

تتضمن عادة لعبة مسرحية ، خاصة احتفالات الربيع فى مايو ، التى كانت احتفالات طقسية جماعية تشتمل على لعبة مسرحية يؤديها مجموعة من أهل القرية وتدور حول مغامرات البطل الشعبى المتحدى للسلطة روبين هود ، ويذكر المؤلف عددا من الخطابات المتبادلة بين الاساقفة والكرادلة ينتقدون فيها العروض الوثنية ، لكن احد الخطابات يذكر ايضا ان رجال الدين كانوا يستخدمون هذه المسرحية الشعبية المحبوبة - مسرحية روبين هود التى كانت تمثل فى الهواء الطلق - فى جمع التبرعات للكنيسة * وحين فشل رجال الدين فى القضاء على هذه الاحتفالات الشعبية الوثنية قرروا ان يعاملوها معاملة المعابد الوثنية - اى احتواءها بتبديل مضمونها وتوظيفها فى نشر وقرسيخ العقيدة ، وهكذا دخل المسرح الى الكنيسة (٤٢) *

لكن زواج المصلحة هذا لم يدم طويلا فسرعان ما أدرك رجال الدين صعوبة احتواء هذا الكيان الجدلى الحر داخل جدران اى عقيدة ثابتة ، فهو كيان يحيا على الصراع والخلخلة ، ولهذا سرعان ما طردوه خارج الكنيسة وابقوه قريبا منها - تحت رقابتها - ثم ارسلوه فى قوافل لنشر العقيدة ، لكن العامة تلقفوه وسرعان ما تحول على ايديهم الى نشاط علمانى صرف * وحين حدث هذا التحول بدأ هجوم رجال الدين على المسرح وخاصة الفئة المتزمتة المعروفة باسم المتطهرين (Puritans) التى يسخر منها

شكسبير فى شخصية هالغوليو فى مسرحية الليلة الثانية عشرة وفى العديد من مسرحياته الاخرى ويتناولها ايضا بالنقد الساخر بن جونسون فى مسرحيته مولد بارثولوميو، وكذلك فعل العديد من معاصريهم .

وقد بلغ من كراهية المتطهرين للمسرح ان حرموا النشاط المسرحى تماما فى عام ١٦٤٢ فاغلقت المسارح أبوابها ورحل الممثلون بفرقهم اما خارج انجلترا كما فعل جورج جولى الذى هرب الى المانيا ، واما الى الاقاليم ، واستمروا فى تقديم عروضهم سرا معرضين انفسهم لاضطهاد قوات الجيش الجمهورى - وكانوا من المتطهرين المعادين للمسرح ولكل أشكال الترفيه . وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ استأنف المسرح نشاطه فى صورة تقلصت كثيرا عن ذى قبل - كما اشرت سابقا - واستكان رجال الدين فترة ٠٠ لكنهم لم يلبثوا ان عادوا الى فتح النيران على المسرح بصورة مكثفة فى آخر القرن ، ولعب أحد الوعاظ الدينين وهو جيريمى كوليار دورا هاما فى اقناع الراى العام باباحية العروض المسرحية الموجودة - والراى العام كان ايامها بالطبع راى الفئات الثرية التى كانت وحدها تؤم المسرح آنذاك ، وهكذا غدا هذا الواعظ مسئولا بصورة كبيرة عن الميلودرامات الأخلاقية الوعظية السقيمة التى شغلت خشبة المسرح الانجليزى دون هوادة حتى القرن العشرين .

٤ - المسرح العربى بين الحرية وبنية التخلف

٤ - ١ : مؤثرات رجعية خارجية وداخلية

زيفت النظرية الارسطية وجه المسرح اليونانى القديم
عصورا طويلة فغدا مرادفا للجبرية والرجعية حتى حرره
الرومانسيون من امثال الشاعر شيللى واستردوا له بعضا
من مفهومه الجدلى القديم . لكن سحابة الزيف والتضليل
ما ان انقشعت من سماء الغرب حتى ظلمت سماء الشرق
فبينما راينا نقادا غربيين يرصدون ملامح ثورية فى اعمال
ايسخيلوس نفسه نجد ناقدا كبيرا مثل عز الدين اسماعيل
ينساق وراء النظرة الارسطية التقليدية الى المسرحية التى

اتخذها ارسطو نموذجه المثالى ، فيقول عن اوديب انه
« يبدو » يبدو حرا مريدا يملك تقرير مصير نفسه ولكنه فى
حقيقة الأمر لا يقرر شيئا ، وانما يخضع للقرار
الخارجى » (٤٣) . ورغم ان عز الدين اسماعيل يحاول فى
مناطق من دراسته أن يفسر اوديب فى ضوء النظرية
التوفيقية فى الفلسفة الاسلامية بين القول بالقضاء والقدر
والقول بحرية الانسان (٤) الا أنه يؤكد لنا فى النهاية مع
رينيه حبشى (الذى يشير الى دراسته عن « المأساة بين
القديم والحديث ») ان « الشخصية المساوية عند المؤلفين
الاغريق بعامة عاجزة عن تحقيق ذاتها أو تحقيق شىء
بذاتها . هناك حقا مجال للاختيار الاخلاقى ، ولكنه ضيق
ووهى » (٤٥) . ولا يتسع المجال هنا لأن نقدم تحليلا
لمسرحية اوديب ، ولكن يكفى ان أذكر القارئ أن سعى
اوديب الى اكتشاف الحقيقة هو صراع العقل ضد الخرافة،
صراع الانسان ضد المؤسسة المهيمنة ، انه صراع الانسان
فى فجر ثورة العقل والتنوير وفى هذا تكمن قيمتها الباقية
لنا . وتحضرني فى هذا السياق كلمات الناقد الفرنسى
رولان بارت عن عمل يونانى قديم آخر هو الأورستيا اذ يقول
« تحكى لنا الأورستيا عما سعى بنو عصرها الى تجاوزه
وعن حجب الظلمة التى حاولوا ان يخرقوها ، الا انها ،
وفى الوقت نفسه توضح لنا ان هذه الجهود انما تنتمى
الى عالم غير عالمنا وان الالهة الجديدة التى تسعى الى

رفعها انما هي الالهة سبق لنا ان اسقطناها . لا بد لنا من أن نعي أن للتاريخ حركة تسعى بصعوبة ولكن بتصميم الى دحر البربرية ، وتنمو معها الثقة بأن الانسان يمتلك في نفسه القدرة على تخفيف آلامه وعلاج امراضه ، وهي ثقة لا بد من تجديدها لأن في اكتشاف الانسان لدى ما قطعه من شوط ما يعطيه القوة والشجاعة والامل لتابعة المسيرة . حين نعطي الاورستيا شكلها الصحيح ، شكلها التاريخي لا الاثري ، ندرك ونوضح العلاقة التي تربطنا بها . فالتراجيديا القديمة حين تعرض ضمن خصوصيتها وتماسكها ، بل وتقدميتها بالنسبة لماضيها وبربريتها بالنسبة لحاضرنا ، فانها تتيح لنا ، بوسائل المسرح المتعددة أن ندرك بوضوح أن التاريخ من طيع في خدمة الانسان مادام سيده . والسبيل الوحيد للافادة بصورة دينامية ومسئولة من الأورستيا اليوم هو أن ندرك أولا خصوصيتها التاريخية وتفرداها الأصيل والدقيق » (٤٦) .

ان بارت يضع المسرح اليوناني في سياق تاريخي جدلي ، سياق صراع الانسان في التاريخ ، ولهذا يستشف تقدميته ولا يعامله كمسرح سيكولوجي « يعتبر ان الظروف التاريخية والاجتماعية ليست هي التي تصنع الانسان » وإن هناك « طبيعة بشرية واحدة في كل مكان » (٤٧) .

لقد تلونت النظرة العربية الى المسرح منذ بدايته في بلادنا بالنظرة الكلاسيكية والمفهوم السيكولوجي الذي يتحدث عنه جان بول سارتر وكذلك بتراث النقد الاخلاقي

العربي ، ولازلنا حتى الآن ، ورغم سيادة المفهوم البريختي للمسرح على المسرح العربي منذ الستينيات ، وظهور أشكال مسرحية وتجارب جديدة أفادت منه ، ورغم تثوير المصطلح والمفاهيم النقدية في الدراسات المتخصصة ، إلا أننا مازلنا للأسف نعاني في صحفنا - وهي أبواق النقد الشعبي التي تصل أصداؤها إلى عامة الشعب وتؤثر فيه - مازلنا نعاني من هذه النظرة التي تحول النقد المسرحي من قوة تثوير وتنوير إلى قوة تكرر بنية التخلف .

وفي تصوري أن أسباب تغلغل هذه النظرة المحافظة في نقدنا المسرحي ، وهيمنتها على مسرحنا هيمنة شبه كاملة حتى منتصف القرن تعود إلى :

١ - بنية التخلف التي يعاني منها مجتمعنا العربي ، وهذا ما سأعرض له في الجزء التالي بشيء من التفصيل .

٢ - طبيعة نشأة المسرح العربي ، فقد جاءنا المسرح من الخارج ، من أوروبا الرأس-مالية ، محملاً بتركة التفسيرات الكلاسيكية والانسانية ، سواء في مجال التراجيديا أو الكوميديا أو المسرحية الواقعية ، تلك التفسيرات التي تحكم بصورة مستقرة في أساليب التمثيل والإخراج والديكور ، وتقاليد الاستقبال والتلقي ، والمعمار المسرحي ، وتبناها رواد المسرح الأوائل فوجهت المسرح منذ البداية وجهة أخلاقية إنسانية تصالحية في أفضل الحالات ، ووجهة ترفيحية تجارية تهميشية في أسوأها .

٢ - نشأ المسرح فى المدن والعواصم-اى فى التجمعات البرجوازية ، بعيدا عن جموع الشعب الكادحة - التى لم يحتك بها كثيرا ، وتوجه أساسا الى الطبقة المتوسطة ومشاكلها ، وتناول هذه المشاكل فى اطار الايديولوجيا السائدة ، وتبنى سياسية المصالحة فاكتمفى فى التراجيديا بتمجيد القيم الاخلاقية وقدمها فى صورة المطلقات ، وكأنها « وضعت مرة واحدة وإلى الابد » (٤٨) ، اى انها فوق التاريخ ، واكتفى فى الكوميديا بانتقاد الاخلاق والسلوكيات انتقادا لا يخرق السطح الى الاعماق .

٤ - ٢ : بنية التخلف واثرها على المسرح

كانت « بنية التخلف ذات الطابع العلائقى المميز » (٤٩) احد العوامل التى طبعت المسرح العربى بالمحافظة فى الجزء الأول من القرن العشرين ، كما كانت أيضا أحد المعوقات الرئيسية لبزوغ الظاهرة المسرحية بشكلها الشعبى التلقائى فى عالمنا العربى قديما كما فعلت فى اليونان وانجلترا الاليزابيثية . فاذا كانت الظاهرة المسرحية كما عرفناها انفا لاتولد الا فى الفترات التاريخية التى تتخلل فيها البنية الفكرية والاجتماعية السائدة ، فقد كان من المستحيل

أن يظهر المسرح كمؤسسة شعبية ممارسة في إطار بنية حافظت على ثباتها وتماسكها عبر قرون طويلة بسبب طبيعة تكوين الثقافة العربية ، واللغة العربية ، والعقيدة الإسلامية .

وتتسم بنية المتخلف بخاصيتين رئيسيتين هما « اعتبار الطبيعة الذي يتعرض له انسان العالم المتخلف ، فهو لا يملك مصيره ولا يتحكم برزقه وعمله على هذا الصعيد وهو متروك ازاء غوائل الطبيعة دون ضمانات أو حماية كافية » ، واما الخاصية الثانية فتتمثل « الوجه الآخر لاعتباط الطبيعة » وهو اعتبار المتسلط الذي يتحكم بانسان هذا العالم على شكل قهر يفرضه صريحا او ضمنيا . ويمضى مصطفى حجازي في تعريفه مبينا ان اتحاد هاتين الخاصيتين يفرز نموذج « علاقة جامدة تذهب في اتجاه واحد هو نموذج التسلط - القهر » الذي يسم « مجمل العلاقات وينبث في مختلف النشاطات حتى الذهنية منها » وحين تستفحل علاقة التسلط والرضوخ ذات الاتساع الواحد وبشكل جامد تفقد ذهنية الانسان المتخلف « المرونة » و « الجدلية » وتتسم « بالجمود والقطعية » (٥٠) .

وفي تحليله لتكوين العقل العربي في كتابه الذي يحمل هذا العنوان يخلص محمد عابد الجابري الى ان بنية الثقافة العربية كما تتجلى في لغتها في اوضح صورة هي بنية تسلط الماضي على الحاضر ، وهي بنية لا تاريخية تنافض

التغيير وتتسم لذلك بالجمود فهو يقول : « اذا كانت القوالب
الصورية التى صب فيها الخليل وزملاؤه اللغة العربية قد
منحتها نوعا من الدينامية الداخلية (الاشتقاق) وبالتالي
جعلتها أكثر مطاوعة ، فانها قد عملت ايضا على تحصينها
من كل تغير وتطور يقترحهما عليها التاريخ . ولذلك بقيت
اللغة العربية ومازالت منذ زمن الخليل على الأقل لم
تتغير لافى نحوها ولا فى صرفها ولا فى معانى الفاظها
وكلماتها ولا فى طريقة توالدها الذاتى - ذلك مانقصده عندما
نقول عنها انها لغة لا تاريخية . انها اذ تعلو على التاريخ
لاستجيب لمتطلبات التطور » (٥١) ويصف الجابرى
« الحركة » فى الثقافة العربية بأنها كانت وما تزال حركة
اعتماد لا حركة نقله وبالتالي فزمنها مدة بعدها « السكون »
لا الحركة ، « وهذا على الرغم من جميع التحركات
والاهتزازات والهزات التى عرفتھا » (٥٢) اما المذهن العربى
فقد ظل « مشدودا الى اليوم ، الى ذلك العالم الحسى
الماتارىخى الذى شيده عصر التدوين اعتمادا على ادنى
درجات الحضارة العربية عبر التاريخ ، حضارة البدو
الرحل التى اتخذت كأصل ففرضت على العقل العربى
طريقة معينة فى الحكم على الاشياء ، قوامها : الحكم على
الجديد بما يراه القديم » (٥٣)

وتتفق فاطمة المرئيسى مع الجابرى فى فرضيته عن
المذهن العربى فى بحثها القيم الذى تقدمت به الى المؤتمر
الدولى العربى عن التحديات التى تواجه المرأة العربية فى

نهاية القرن العشرين والذي عقد بالقاهرة من ١ - ٣ سبتمبر ١٩٨٦ وكان بعنوان « الديمقراطية كانهلال خلقى : التناقض بين المؤمنة والمواطنة كتعبير عن غياب الاستقلال التاريخى للذات العربية » . ففى هذا البحث تبين الباحثة كيف يوظف الدين احياناً فى المجتمع العربى كسلاح ضد التغيير والتقدم فالعرقلة الاساسية « التى تجمد المبادرات التحررية » . هى وجود خطاب يقذف هذه المبادرات بالكفر والالحاد ، فالتحرر يوصف بالانهلال الخلقى والنشوز فى حالة المرأة ، والجدل واختلاف الرأى يوصم باثارة الفتنة ، « والفتنة » . هى الضلال والأثم فى لسان العرب» (٥٤) .

ومما سبق ذكره نخلص الى ان « الطاعة » تمثل القيمة المحورية فى تنظيم حياة الانسان العربى وحركته ونشاطه الذمنى ، فالطاعة تضمن ثبات الانظمة وتكرارها بعيداً عن التاريخ ، فالطاعة واجبة على الرعية كلهم للخليفة الذى يمثل السلطة الدينية والسياسية معا ، ورغم أن « الاسلام دين لا كنيسة فيه ولا كهنوت » الا أن « أكثر الاسباب التى أدت فى أوروبا الى ظهور العلمانية وقيام حركة الاصلاح الدينى كانت قائمة عندنا بصورة أو باخرى فى العصور التى عرفت عندنا بعصور الانحطاط والتى لازال لها فى بلادنا وجود حتى الآن » (٥٥) وتمتد قيمة الطاعة من اطار المجتمع الاسلامى الكبير الى المجتمع الاسلامى الصغير -

أى الأسس - لتنظيم علاقاتها فطاعة المرأة للرجل واجبة والخروج عن طاعة الزوج نشوز ، وطاعة الابناء للوالدين واجب دينى والخروج عنها عقوب . وتحكم قيمة الطاعة أيضا علاقة الطالب بالمعلم فى شتى مراحل التعليم وتتجلى فى السلوكيات والقواعد والذى الموحد ومحتويات المناهج ومنهج التدريس القائم على التلقين - أى على التسلط والرضوخ - لا على الجدل والحوار . وقد اشرنا من قبل الى تبنى النقد المسرحى لنظرية جامدة طالب رجال المسرح بالخضوع لها وطاعتها ، والى التقاليد المسرحية التى على المتفرج أن يعقل لها . وتحكم قيمة الطاعة أيضا علاقة الممثل والمخرج من ناحية ، والمخرج والمؤلف من ناحية أخرى فى المسرح التقليدى ، وفى هذا المسرح يلعب المخرج دور « الدكتاتور » مع الممثلين ويلعب المؤلف نفس الدور مع المخرج . ويجسد معمار المسرح التقليدى نموذج التسلط والرضوخ فى علاقة خشبة المسرح بالصالة .

واذا سلمنا فرضا ان الانسان العربى قد عانى عبر تاريخه الطويل ، وربما على طوله من سيادة نموذج علاقة التسلط والرضوخ هذه فتربت عنده « سيكولوجية الانسان المقهور » التى تفتقر الى المرونة والجدلية وتتميز بالجمود والتبعية ، واذا قبلنا فرضا - كما اسلفت - ان المسرح عملية جدلية تتخطى فى ثورة جماعية حدود الكائن الى الممكن ، يصبح من المنطقى الا يظهر المسرح العربى الى

النور - كمؤسسة شعبية شرعية معلنة - الا في فترة
خلخلة بنية التخلف التي بدأت باتصال العرب بالحضارة
الاوربية العلمانية بعد الحملة الفرنسية على مصر ، والتي
شهدت ثورات القاهرة التي تحول فيها علماء الازهر والدين
الى زعماء سياسيين ، ثم الى قادة حركات التنوير في
شخص جمال الدين الافغانى ورفاعة الطهطاوى ومحمد
عبدو والشيخ على عبد الرازق الذى اعلن فى كتابه الدين
وأصول الحكم عام ١٩٢٥ أن الاسلام « رسالة لاحكم ، ودين
لا دولة » وان « الخلافة ليست فى شىء من الخطط الدينية
كلا ولا القضاء ولاغيرها من وظائف الحكم ومراكز الدولة
وانما تلك كلها خطط سياسية صرفة لا شأن للدين بها ،
فهو لم يعرفها فلم ينكرها ولا أمر بها ولا ينهى عنها
وانما تركها لنا لنرجع فيها الى احكام العقل وتجارب الأمم
وقواعد السياسة » (٥٦) ، وحدث الكتاب زلزالا ، وخاضت
« العلمانية » أعظم معاركها فى مصر ، (٥٧) ، ثم كان كتاب
طه حسين فى الشعر الجاهلى فى ١٩٢٦ الذى اعلن فيه
أن علينا « حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه
أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وان ننسى ديننا وكل
مايتصل به » يجب الا نتقيد بشىء ولانذعن لشىء الا مناهج
البحث العلمى الصحيح ، (٥٨) ، وامتدت حركة تنويرالامم
الجامدة الى المرأة التي شاركت لأول مرة فى تاريخها فى
مظاهرات ثورة ١٩١٩ ، وكان قاسم أمين نصير المرأة وهدى

شعراوى حاملة لواء قضيتها وغيرهم من رواد الحرية
والتنوير .

ورغم أن المسرح العربى ظل فى مجموعه حتى
الخمسينات فى مصر وبعض الدول العربية ، وحتى
الستينات فى دول أخرى ، محافظا فى الفن والفكر بدرجة
كبيرة ، ومعتمدا على النصوص الأجنبية المعربة ، وكانت
أحلامه القومية لا تتخطى الاستقلال و « الإصلاح » الاقتصادى
والاجتماعى ، الا انه كان - رغم ذلك - أبلىغ دليل على
خلخلة بنية التخلف والجمود ، تلك الخلخلة التى ازدادت
ووصلت حد الزلزال حين اكتسبت قضية الحرية - أى
القضية الوطنية - توجهها اشتراكيا فى بعض البلاد
العربية .

٤ - ٣ : اثر خلخلة بنية التخلف على صورة المرأة فى المسرح العربى

ان المرأة فى قول مصطفى حجازى « هى افصح الأمثلة
على وضعية القهر بكل اوجهها ودينامياتها ودفاعاتها فى
المجتمع المتخلف » ، ويضيف أن التوجه الوجودى للمرأة
فى وضعية القهر « تتحكم فيه وسائل السيطرة الخرافية

على المصير « كما تتجمع فى النظرة اليها اقصى حالات
التجاذب الوجدانى ، فهى أكثر العناصر الاجتماعية تعرضا
للتبخيس فى قيمتها على جميع الصعد « ، كالفلاح تماما فى
تصورى وان كانت حالتها أشد حدة ، و « يقابل هذا
التبخيس مثلثة مفرطة ٠٠ تبدو فى اعلاء شأن الأمومة ،
وفى اغداق الصفات الايجابية عليها (الطيبة المحبة ،
ينبوع الحنان ، رمز التضحية الخ ٠٠ » (١٠) .

وكما نافقت السينما المصرية قبل الثورة الفلاح المصرى
المقهور فاغدقت عليه صفات الاصلالة والصبر والطيبة
والوداعة والرضا بالقليل ، وغلفت هذه الصفات الوديعة
بغلالة رومانسية نسيجها « البراءة » - التى تتحول الى
« سذاجة وعبط » على صعيد التبخيس - و « الحياة فى
الطبيعة » - و « ما احلاها عيشة الفلاح ، مطمئن قلبه
ومرتاح ، يتمرغ على ارض براح ، والخيمة الزرقا ستراه » -
كما غنى عبد الوهاب فى أحد أفلامه متجاهلا حقائق الجوع
والعري والبلهارسيا وسياط البشوات ! وتكرر الحال مع
شخصية الخادم فى السينما المصرية - كما حدث مع
شخصية الخادم الزنجى فى السينما الامريكية - فاعليت
فيه صفات الاخلاص والذكاء وخفة الظل - على نهج
الكوميديا الرومانية ، وغلفت بهالة رومانسية من الصداقة
بين العبد والسيد ، تميزت صورة المرأة فى المسرح المصرى
قبل الثورة بهذه الازدواجية فتأرجحت « بين اقصى

الارتفاع (الكائن الثمين ومركز الشرف الذاتى رمز الصفاء
البشرى الذى يبدو فى الأمومة) وبين أقصى حالات
التبخيس : المرأة العورة ، رمز العيب والضعف ، المرأة
القاصر الجاهلة ، المرأة رمز الخصاء ، المرأة الاداة التى
يملكها الرجل مستخدما اياها لمنافعه المتعددة « (٦١) -
وكان الدكتور حجازى يرصد فى هذه الفقرة ربرتوار ادوار
المرأة فى المسرح المصرى قبل الثورة ، ولا يكتب بحثا فى
بنية التخلف ! ويستطيع القارئ أن يكتشف بنفسه الرجعية
المؤلمة ، التى تردى فيها المسرح المصرى قبل الثورة ، فى
ذلك التناقض الصارخ الدال بين صورة المرأة كما تطرحها
مسرحيات مثل المرأة الجديدة او النائبة المحترمة او براكسا
او مشكلة الحكم لتوفيق الحكيم مثلا بصورة نبيلة ، بطله
لعبة الحب لرشاد رشدى التى ترفض التقاليد البالية التى
تبيح للرجل الجوارى والعشيقات وتصفق الباب خلفها كما
فعلت نورا فى بيت الدمية لابسن من قبل ، او بصورة المرأة
المستقلة المثقفة المتحررة التى تهوى الفنون ، وتفضل
مجالس الرجال لتتوع حديثهم الثقافى التى يقدمها لنا
صاحب النائبة المحترمة وبراكسا نفسه فى مسرحية
السلطان الحائر بعد الثورة وهناك أيضا ذلك الجدل
الموضوعى الصادق الذى يقيمه عبد الرحمن الشرقاوى فى
مسرحيته وطنى عكا بين الصحفية الفرنسية المتحررة ايمى
والفتى الشرقى مقبل ، ثم المرأة الشرقية أم رشيد حول

صورة المرأة ومفهوم الحب والجنس فى الشرق والغرب (١٢) وملتقى ايضا فى المسرح المصرى بعد الثورة بتلك التعرية القاسية لفعل اسقاط القهر على المرأة من قبل الرجل « سجين » بنية التخلف فى مسرحية السجين والسجان لـ محمد عنانى (١٢) فالسجين الذى تحرر ذهنيا رغم سجنه الجسدى يقول للسجان عن زوجته : « انا كمان عمري ما حاولت افهم سلومة .. كل اللي كان فى دماغى هو انى افتح عليها الباب .. يعنى افرض نفسى على حياتها حتى من غير ما اعرف ايه هى حياتها .. كنت متصور ان احنا مادام متجوزين يبقى لازم اكون موجود جواها .. جوه حياتها الخاصة .. جوه افكارها زى انا ما موجود جوه مشاعرها وبيتها .. (فى ألم) كنت متصور ان التفاهم معناه انى اقتحم عليها دنياها .. احشر نفسى فى كل حاجة تعملها وكل حاجة تفكر فيها .. كنت فاكر انى لازم اكون الانسان الوحيد فى حياتها .. (فى دفاء) النوع ده من البشر ياكمال لايمكن حد يمتلكه .. لا راجل ولاست .. حياتها لازم يكون فيها غيرى وغيرى وغيرى » . ونوع البشر الذى يقصده السجين هم البشر الاحرار القادرون على الجدل والحوار ، فها هو يقول لسجانه : « مشكلتك انك اخذت على الشغل لحد ما الناس كلهم بقم فى نظرك مساجين .. ما عديتش تشوف الحرية اللي بتيجى من الاقتناع .. من القبول والرفض فى الوقت.

نفسه . . لازم تعترف ياكمال انك كنت - ويمكن لسه بتعامل
حسنية زى المساجين . . أنت لوحدك معاك المفتاح وأنت
وحدك اللي يقدر يقفل ويفتح . . تعمل ايه حسنيه ؟ تهرب
بس موش لبره . . لجوه . »

ويعرى محمد عنانى أيضا خوف الرجل الشرقي
الموروث من تحرر المرأة الذى يمثل خطرا على سسيادته
ويؤكد أن علاقة الحب لايمكن أن تنشأ فى اطار بنية التسلط
والرضوخ ، فالسجين يعترف بعجزه عن التعامل مع حرية
زوجته ، وحين تهجره زوجته وتختفى يدعى أنه قتلها
فجرائم « الشرف عقابها بسيط » كما يعلن الضابط صراحة
فى نهاية المسرحية ، وأسهل على الرجل فى مجتمعنا أن
يواجه الناس وفى عنقه دم انسان من أن يواجهه كزوج
ثارت عليه زوجته ففقد سلطته - رجولته ، فالرجولة ترتبط
فى الذهنية المتخلفة بالقدرة على ممارسة القهر والتسلط
على المرأة ، والسجين يعترف لسجانه : « انا عجزت ياكمال
انى اعمل علاقة . . اى نوع من العلاقة مع أى حد . . انا
كنت باقفل على نفسى الأوضة وافضل فى الضلمة لأنى
ماكنتش أقدر اواجه واحدة حرة » . ويربط محمد عنانى
ربطاً وثيقاً بين حرية المرأة والحرية السياسية إذ يصبح
السجين الذى تحرر فى السجن من غمامة التقاليد البالية ،
فى سجانه ، رمز القهر السياسى والاجتماعى والتراثى
وبنية التخلف ، قائلاً : « الناس اللي حواليك كلهم احرار

ياكمال ٠٠٠ يمكن تقدر تقفل عليهم ٠٠ يمكن تقدر تمسك
المفتاح لكن جوه نفوسهم الحرية موجودة ٠٠ بذرة الحرية
مولودة مع كل واحد ولا يمكن تموت ٠٠ يمكن ماتقدرش انت
تشوقها ٠٠ لكنها موجودة فى كل انسان » ٠

ولقد نجح محمد عنانى فى هذه المسرحية القصيرة ان
يجسد بنية التخلف تجسيدا دراميا قويا من خلال تصويره
لمكانة المرأة فى لواعى الرجل المقهور ، وهى صورة تكاد
تتطابق تماما مع الصورة التى يصفها الدكتور حجازى
حين يقول :

« اسقاط العيب والعار ، والضعف عند الرجل على
المرأة اجتماعيا ، يقابله اسقاط نقص وخجل الخصاء على
المستوى الملاوعى ، فالمرأة اداة المجتمع ، وخصوصا
المتسلط ، وهى فى نفس الوقت تحرم الاعتراف بوجودها
ككائن قائم بذاته له غيريته واصالته » (١٤) ٠

ويمضى محمد عنانى فى انتصاره لتحرر المرأة فى
مسرحيته الشعرية الغريبان فيرفض صورة المرأة « الجارية »
وينتصر لصورة المرأة العاملة التى تقف كتفا الى كتف
الرجل ، « وسط الحقول - فى ملتقى الصناعات والزراعات »
وتشاركه صنع الثورة كما تفعل الفلاحة سمراء (١٥) ٠

وحين تصدى الراحل صلاح عبد الصبور لتفسير
اسباب هزيمة ١٩٦٧ فى مسرحيته ليلى والمجنون ، وجدناه

يعزوها الى بنية التخلف ايضا - (بنية التسلط والرضوخ)
التي تطرحها المسرحية على عدة مستويات :

(١) المستوى الاقتصادي ممثلا فى قصة ام البطل
سعيد الذى يموت زوجها وتضطر الى الزواج من شرطى
يغتصب جسدها كل ليلة لقاء القوت .

(ب) المستوى السياسى ممثلا فى الرقابة الدائمة على
الصحيفة التى تعمل بها شخصيات المسرحية والتى تغلقها
السلطات فى النهاية وتزج « بالأستاذ » فى السجن .

(ج) القهر الجنسى الذى يعريه صلاح عبد الصبور
فى صورة قاسية عنيفة حين ترجو الأم زوجها الشرطى
الا يتحرش « بـ غلام مسكين » يتيم فيصيح الرجل : « فى آخر
زمن اتعلم من نجسه - كيف اكون - كما قالت - رجلا -
لكنى ساريك الآن - انى رجل وزيادة » ثم « يحاول نزعها
من الأرض ، فتتشبث بها ، يهوى الرجل فوقها ، ويظلم
المسرح تماما . وبعد لحظة نسمع صوت المرأة تتأوه ...
الما ... » (١٧) .

ويلخص صلاح عبد الصبور مستويات القهر المتشابكة
التي تسبب العجز على لسان سعيد ان يقول : « فى بلد
لايحكم فيه القانون - يمضى فيه الناس الى السجن بمحض
الصدفة - لا يوجد مستقبل - فى بلد يتمدد فى جثته الفقر ،
كما يتمدد ثعبان فى الرمل - لا يوجد مستقبل - فى بلد
تتعري فيه المرأة كى تأكل لا يوجد مستقبل » (١٨) .

ولأن سعيداً قد عايش قهر أمه الجنسي والاقتصادي في طفولته ورأى أمه « تستلقى في كنف رجل تبغضه حتى الموت » و « كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهوك كل مساء - تهرع للحمام لتفرغ مافى معدتها من زاد أو ماء - قد سممه ريقه » (٦٩) فقد أصبح عاجزاً عن الحب الكامل، ينظر للجنس كدنس وخطيئة ، ويفضل أوهام الحب العذري . ولما كانت ليلي في المسرحية هي في آن واحد امرأة من دم ولحم وأيضاً رمزا للوطن ، فإن عجز سعيد الجنسي يصبح رمزا لعجزه عن الفعل السياسي . ورغم عجزه النفسي والجسدي يدرك سعيد ضرورة تفجير بنية القهر والتخلف لكنه لا يملك إلا التحذير فيصيح : « يا أهل مدينتنا - يا أهل مدينتنا - انفجروا أو موتوا » (٧٠) وتبدي طاقة الخلقة العنيفة التي تنفثها هذه المسرحية بصورة خاصة في حديث ليلي عن الحب مع سعيد وعن شوقها الجنسي إليه ، فهو حديث من الأحاديث الجريئة الفادرة على خشبة المسرح العربي الذي يفضل دائماً أن ينسى أن للمرأة احتياجات جسدية مثل الرجل (٧١) ، ويفضل أن يطرحها على خشبته كجسد جميل يستمتع به الآخرون لكنه لا يعي ذاته .

وفي سياق الحديث عن الجراءة في تناول المرأة بعد الثورة لانستطيع أن ننسى تلك الشخصية النسائية الرائعة - زبيدة - في مسرحية امرأة العزيز لسمير سرحان التي عرضت تحت اسم روض الفرج على مسرح الحكيم واحترقت

بعد ١٨ ليلة عرض فى ظروف غامضة ، تثير الريبة ، فقد كانت مسرحية جريئة تعرضت لموضوع يلامس السدين والجنس فى مناطق حساسة ، وهو موضوع الحب المحرم الذى يسعى الى « الزنا » كما تضمنت مشهدا يحاكى مشهد اغتيال السادات ، ويصور يوسف يقتل اباه بالتبنى لأنه تحالف مع اعداء الوطن وخان الامانة . وقد حول سمير سرحان فكرة الحب المحرم وفكرة قتل الأب الى رموز عنيفة لانهاى ابنية العلاقات البشرية فى ظل بنية القهر والتسلط المتقنة بالشرعية فكان زواج الباشا من زبيدة (رغم حبها لابنه يوسف) تحت وطأة حاجتها المادية وحاجتها الى الشعور بالامان فى مجتمع الفروق الطبقيّة المظلمة وانعدام الضمانات تجسيدا لقهر المرأة والرجل معا ، وكان انتقاله الدائم من حالات فرض السطوة الى حالات المسكنة ملخصا لممارسات الاحتواء التى تمارسها السلطة فى عصور التخلف وغياب الحرية ، وجاءت محاولة قتل الابن لأبيه معبرة عن رفض السلطة وبنية المجتمع الأبوى المتسلط فى آن واحد - كما كانت ترد فى مسرح التعبيريين فى العشرينات .

ولقد وضع سمير سرحان على لسان زبيدة أجرا كلمات العشق وأعذبها التى رسمت صورة للحب الكامل المتحرر من النظرة الدونية للمرأة والجنس ومن التغيب القهرى لجسدية المرأة ورغباتها . وحاجاتها ، وكانت صورة الحب الكامل هذه معارضة بليغة لصور الحب الزائفة التى امتلأ

بها المسرح فى النصف الأول من القرن العشرين والتي اعتمدت دائما اما على تغييب الجسد أو تغييب الروح .

وآخر مثال ساضريه على قدرة المسرح على تعرية وكشف بنية التخلف وتوعيتنا بعناصرها هو مسرحية بلدى يابلدى للراحل رشاد رشدى (٧٢) ففى هذه المسرحية تتكشف بنية التخلف فى الجوانب التالية :

(أ) تماهى المهور فى شخصية المتسلط ، فى عبارة الدكتور حجازى ، ممثلا فى علاقة أفراد الشعب بالسيد البدوى مما يجعلهم يعتمدون عليه اعتمادا كليا يجردهم من القدرة على الفعل والمواجهة فهم يعتقدون انه قادر على اطعامهم وكسب حروبهم واحضار أسراهم - أى باختصار - صانع معجزات .

(ب) هيمنة النزعة الغيبية وسيادة الاسطورة على الواقع .

(ج) نمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم الذى يذكرنا بنمط الانتاج الأسيوى الذى يعتمد على وجود «بيروقراطيات ادارية وعسكرية ودينية تتوسط علاقة الحاكم بالفلاح فتعمل البيروقراطية الادارية على ضبط سلوكياته الاجتماعية والاقتصادية وتحويلها الى ثروة مادية يذهب معظم فائضها الى الحاكم ، أما العسكرية فتؤمن حكم الحاكم فى الداخل والخارج لقاء جزء من الفائض بينما تعمل البيروقراطية

الدينية على تأصيل مشاعر التقديس والتأليه في نفوس
الفلاحين تجاه الحاكم ، (٧٣) . ورغم ان المسرحية قد
هوجمت - مثل مسرحيات أخرى عديدة - مثل الفتى مهران
لعبد الرحمن الشرقاوي واثت اللي قتلت الوحش لعلى سالم
- لأنها تبرئ الحاكم - البطل في النهاية وتطرحه في صورة
ضحية اعوانه الاشرار أو النظام الفاسد ، وتكرس - كما
شاع القول « البطل المفرد » - وهي عبارة شاعت في الفترة
التالية للهزيمة ، ورغم قناعتى برأى فؤاد زكريا بأن فكرة
« الحاكم الانسان الوطنى الرحيم الذى تحيط به مجموعة
من الاشرار ، انما هو خرافة لا مكان لها الا فى عقول
السذج » (٧٤) واتفاقى التام مع سعد الله ونوس فى وصفه
للحاكم كـ « تجريد رمزى تتكثف فيه قوى النظام وادواته »
كما جاء فى تذييله لمسرحيته الرائعة الملك هو الملك ، رغم
كل هذا ، ولأنتى لا أحبذ فصل العمل الفنى عن لحظته
التاريخية أو ظروف انتاجه ، ولأن الظرف التاريخى لكتابة
المسرحية تميز بالفصل الكامل على مستوى اللوعى فى
نفوس الشعب بين جمال عبد الناصر كحاكم على رأس
نظام ، وبين جمال عبد الناصر كرمز لمشروع الحرية والعدل
الاجتماعى ، ولأن المسرحية رغم أنها تبرئ السيد البدوى
كرمز دينى تدنن نظامه القائم على الوساطة البيروقراطية
المتضخمة وتدينه كحاكم انفصل عن شعبه واعتمد على
الاعوان ، ولأن « القول بالخصوصية التاريخية » كما يقول

محمود أمين العالم ، « لايعنى الانتهاى الى تثبيتها وتجميدها ، وانما يعنى تخطيها تاريخيا ، أى السيطرة عليها بالوعى وتغييرها بالنضال لمصلحة التقدم ، فنحن نعرف التاريخ الماضى أو الحاضر لنتخطاه ونتجاوزه » (٧٦) ، لكل هذه الاسباب فأننى لا اتفق مع الرأى الذى يدين مجموعة المسرحيات العديدة التى تعرضت لفكرة الحاكم من المنظور الذى وصفه غالى شكرى فى كتاب النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث قائلا انه يصور « سلطانا أو أميرا أو حاكما أو وليا أو زعيما ، طيبا وعاجزا ، حاضرا وغائبا قويا وضعيفا لأن بطانته أو حاشيته أو مستشاريه يتخذونه واجهة محبوبة من الناس وهم قد تفرغوا لتشويه تعاليمه بقهر الشعب وتجويعه مما يندر بسقوط مدى لأركان البيت وأهله جميعا » (٧٧) . لقد كانت هذه المسرحيات ومنها باب الفتوح لمحمود دياب بدرجة ماتعريفا بخصوصية اللحظة التاريخية التى مرت بها مصر والعالم العربى - لحظة انهيار المشروع القومى ماديا ومحاولة انقاذه معنويا ومقاومة فقدان الايمان بحلم الحرية والاشتراكية لمجرد أن تجربة واحدة فى تطبيقه قد فشلت ، و « تعريف اللحظة التاريخية لايعنى الانتهاى الى تثبيتها » ، فى كلمات العالم ، « وانما يعنى تخطيها تاريخيا أى السيطرة عليها بالوعى وتغييرها » . ومن الثابت ان المسرح المصرى والعربى قد تخطى تماما هذه الصورة القراجيدية للحاكم

كمذنب رغم انفه ، وجاءت مسرحية الملك هو الملك ، التي لاقت نجاحا جماهيريا ونقديا هائلا حين عرضت في مصر على مسرح السلام في العام الماضي مما دفع المسرح الى التفكير باعادة عرضها مرة أخرى هذا العام ، ومسرحية محاكمة الرجل الذي لم يحارب لمدوح عدوان ، والمهرج لمحمد الماغوط أسطع دليل على تجاوزنا للماضي .

(د) والجانب الأخير الذى تتكشف فيه بنية التخلف فى عالم بلدى يابلدى يتمثل فى علاقة فاطمة بنت برى بتلاميذ السيد البدوى ممثلين فى الشاب قمر من ناحية ، وبالسيد البدوى نفسه من ناحية أخرى . وفى العلاقة الأولى التى نشهد فيها فاطمة بنت برى فى صورة المرأة التى تعشق جسدها الجميل وتستخدمه فى قهر الرجال والسيطرة عليهم فتثير رغباتهم دون ان تشبعها لأنها ترضى بالجسد الجميل على أى رجل - فى هذه العلاقة يصور النص مايسميه الدكتور حجازى بالاستلاب الجنسى للمرأة فى بنية التخلف والذى يعنى « اختزال المرأة الى حدود جسدها واختزال لهذا الجسد الى بعده الجنسى » مما يؤدي الى « تضخم البعد الجنسى لجسد المرأة بشكل مفرط، وعلى حساب بقية ابعاد حياتها » (٧٨) ويفضى اختزال المرأة ممثلة فى فاطمة بنت برى ، بصورة طبيعية الى تضخم نرجسى ، نتيجة « المثمنة التى يحيطها بها الرجل والمجتمع ، فى جسدها وفى بعض وظائفها الأسرية » ويمثل هذا التضخم

النرجسى ضربا من « دفاع المرأة ضد وضعية القهر» (٧٩) .
واذا كانت فاطمة بنت برى تجسد فى علاقتها بالشباب قمر
المفتتن بها وضعية «المرأة الغاوية» فى الذهن المتخلف، التى
لا تعدو أن تكون جسدا يشتهى ، فانها فى علاقتها بالسيد
البدوى نفسه تتحول الى وضعية أخرى هى « المرأة
الخادم» وتصبح العلاقة بينهما نمونجا «للاستلاب العقائدى»
للمرأة الذى يعرفه الدكتور حجازى قائلا :

« الاستلاب العقائدى . هو أن تقتنع المرأة بدونيتها
تجاه الرجل ، وتعتمد جازمة بتفوقه ، وبالقالى بسيطرته
عليها ، وتبعيتها له » (٨٠) وهذا ما يحدث لفاطمة بنت برى
حين تواجه السيد البدوى وتفشل فى اغوائه ويسيطر السيد
البدوى جنسيا على حواسها ، فهى تشتهيه بعنف ، ولكنه
يمنع عنها الاشباع الجنسى ، فهو سيد يحتاج لتابع وليس
رجلا يحتاج لزوجة ، وتلى السيطرة الجنسية - عن طريق
الحرمان - السيطرة الفكرية . ففاطمة تهجر موقع « المرأة
الغاوية» وتسخر نفسها فى خدمته و«تطمس رغباتها وارادتها
وتطمس حاجتها للبروز وتحقيق ذاتها ، كما يطمس جسدها
وقدرته على الجاذبية ، وحاجته الى الاشباع الجنسى
والعاطفى ، كما يطمس املها فى الخروج الى العالم
العريض كى تكون انسانة قائمة بذاتها» (٨١) . وحين تتحول
فاطمة من جسد الى خادم يتحول شعورها تجاه السيد
البدوى الى « الامومة » وتعلى من شأنها ، ويمثل تحويل
الامومة الى قيمة مثالية تعوض المرأة عن كل شىء ضربا

من ضروب دفاع المرأة ضد وضعية القهر فهي تكفل لها السيطرة غير المباشرة على الرجل الذى يغدو فى اعتماده عليها وحاجته الى خدماتها وحنانها ورعايتها أشبه بالطفل وهامى فاطمة بنت برى تفصح عن وعيها المستلب ووضعيتها المقهورة كالمراة « الخادم - الأم » اذ تتاجى السيد البدوى وهو على فراش المرض قائلة :

« سيدى وحبيبى ٠٠٠ ماذا بك ؟ ٠٠٠٠ النار بدأت تنطفىء والحمى تزول ٠٠ نم يا طفلى ٠٠ لا ٠٠ ان مثلك لاتلد النساء ٠٠ ومع ذلك أود لو استطيع ان أضحك فى احشائى يا طفلى الجميل » (٨٢) .

ان النص يكشف لنا ان علاقة التبعية بين الرجل والمرأة لايمكن ان تنتج علاقة سوية مثمرة ، فحين قذوب المراة فى وضعية الخادم - الأم ، يذوب الرجل بدوره فى وضعية السيد - الطفل ، ويتحقق اخصاؤه المعنوى . ويبرز هذا المعنى الى السطح فى لقاء فاطمة الأول بالسيد البدوى فى عنصر مسرحى بسيط لكنه شديد الدلالة ، وهو اللثام الذى يعلو وجه السيد البدوى ولايلبث ان يكتسى - فى سياق الاشتقاء والهجوم الذى تمارسه فاطمة والتمنّع والتعفف الذى يبيده السيد البدوى ، أى فى سياق تبادل ادوار الرجل والمرأة - دلالة عكسية ، فيتحول علاميا من لثام رجل الى « برقع » العفة والحياء الذى ترتديه المرأة عادة ، فينتقل الى المتفرج معنى الاخصاء الذى يصيب السيد البدوى .

٥ - مستقبل الحرية في المسرح العربى (المآزق والحل)

٥ - ١ : المآزق الثقافى

« ان مسئولية الثمانينات الثقيلة » ، كما يقول سامى خشبة ، ليست بحاجة فقط الى قرارات علوية « بقدر ماتحتاج الى وقف زحف مناخ عزلة الثقافة الوطنية وتحللها ووقف زحف بدائل التطرف .. وهى بدائل .. اقل ماتهدد باهداره هو جهد اجيال باكملها ، حتى تنفسح الآفاق للمناخ الجديد » (٨٣) لقد تسببت النكسة او هزيمة ١٩٦٧ فى دخول القوى الوطنية والشعبية فى الوطن العربى « فى مرحلة جزر تلت مرحلة المد السابقة خلال الخمسينات والستينات »

كما يقول سمير أمين (٨٤) ، ومع انحسار المد الثورى ، ظهرت التيارات الدينية المتطرفة كرد فعل للهزيمة « هو رد فعل اليائسين الذين سدت فى وجوههم جميع الأبواب ، فأخذوا يلتمسون العون من السسماء أو عن التاريخ البعيد » (٨٥) . وضاعفت سياسة الانفتاح الاستهلاكى التى ميزت السبعينات من خطورة المد الغيبي والردة الفكرية فظهرت دعوات الى تحريم وتجريم النشاط المسرحى والفنون وتقييد حرية الفكر ، وبدأ الحجاب فى الانتشار اما بهدف ببنى أو لتأكيد الهوية العربية ضد ما يسمى بالغزو الثقافى الأجنبى ، وظهرت « كاسيتات » أحمد عدوية فى اعقاب النكسة وأعقبها طوفان من الاغانى التى تمثل تيارا من العبثية والعدمية ، وظهرت ايضا فرق مسرح القطاع الخاص على التوالى .

٥ - ٢ : المازق الاقتصادية

(١) مسرح الدولة : كان مسرح الدولة وليد المشروع القومى فى مصر فتبنته الدولة ورعته حتى ترعرع وازدهر واصلب عوده فبدأ فى مناوئتها ومحاورتها لتصحيح مسارها وكشف سلبياتها حفاظا على المشروع القومى . ولأن الدولة كانت تأخذ المسرح مأخذ الجد الشديد وتدرك

فاعليته وتأثيره فقد ناوعته بدورها واشتبك المسرح مع السلطة في صراع أخصب المسرح فنيا وفكريا رغم قرارات منع العروض الكثيرة التي شهدتها هذه الفترة خاصة بعد الهزيمة وكان من بينها الحسين ثائرا للشرقاوى ، المعار والماجور ، والوافد لميخائيل رومان ، باب الفتوح لمحمود دياب وكذلك رجال لهم رؤوس ، وانت اللي قتلت الوحش وعفاريت مصر الجديدة لعلى سالم ، المخططين ليوسف ادريس ، و ٧ سواقى ، والاستاذ لسعد الدين وهبة وغيرها

لكن مسرح الدولة دخل فى منطقة « جزر » بعد الهزيمة مع القوى الوطنية والشعبية فى العالم العربى ، واهملته الدولة فى السبعينات ، وتجاهلته وسائل الاعلام ، وسرقت المبترودراما ممثليه وفنييه ، فغدا يتسول النقود والنجوم والاعلام .

(ب) مسرح القطاع الخاص او الفرق التجارية :

ظهرت فرق القطاع الخاص بعد النكسة وازدهرت فى السبعينات والثمانينات ونستطيع ان نمايز بين نوعين من مسرح القطاع الخاص ، الأول يضم تلك الفرق التى أنشأها مسرحيون لهم تاريخهم الفنى الطويل هربا من تدهور الحال فى مسرح الدولة فى السبعينات من جراء البيروقراطية وتضخم عدد الاداريين بالنسبة الى الفنانين والفنيين ،

وضالة الميزانية فى عصر التهرب فيه تكاليف الانتاج المسرحى ، وهذه الفرق القليلة تقترب من هيكل البيوت الفنية الثابتة وتتميز عروضها بدرجة من الجدية والتميز الفنى تضعها فى مصاف عروض مسرح الدولة واحيانا تتفوق عليها كما حدث فى حالة عرض انقلاب لفرقة مسرح الفن التى انشأها جلال الشرقاوى .

اما النوع الثانى من الفرق ، فهو ما أسميه بالفرق اللقطة التى تتجمع بصورة عشوائية لتقدم عرضا تجاريا استثماريا ثم تنحل ، وهذه هى اسوأ الفرق الموجودة .

وتتعرض الفرق الجادة فى القطاع الخاص لمأزق حقيقى وهو ضرورة رفع اسعار تذاكرها لتجارى الارتفاع الجنونى فى الاسعار منذ السبعينات وحتى الآن فى مصر ، وهكذا يحدد الظرف الاقتصادى جمهورها فيأتى معظمه من الطبقة التى يطلق عليها عادة « الطبقة الطفيلية الجديدة » أو « أثرياء الانفتاح » ، ويضطر مسرح القطاع الخاص الى مجاراة ذوق هذا الجمهور حتى يضمن الاستمرار خاصة وأن الدولة لاتمنح الفرق الخاصة أية معونات أو تسهيلات أو امتيازات بل تفرض عليها نفس الضريبة المصحفة التى تفرضها على اماكن اللهو والترفيه مثل الكازينوا والكباريه . ان نوعية الجمهور والأزمة الاقتصادية هما فلكا الازمة التى تطحن الآن مسرح القطاع الخاص .

٥ - ٣ : المآزق الفنّى :

واعتقد أنه قد اتضح للقارىء من تناولى للمآزقين الثقافى والاقتصادى ٠٠ ان فنان المسرح يواجه اليوم - على الأقل فى مصر اختيارا صعبا : اما ان يترك مسرح الدولة الذى يخلق ابداعه لظروفه المالية والبيروقراطية ، وذلك رغم رغبته المضنية كفنان فى ان يصل المسرح كخدمة ثقافية - لا كسلعة - الى الجمهور الذى يود مخاطبته ، واما ان يتجه الى مسرح القطاع الخاص، ويطرح فنه كسلعة فى سوق البيع والشراء ، ويخاطب من سيصمون الآذان عن رسالته وينصرفون عنه فى النهاية ان لم يعدل مساره ويقدم ما يطلبه السوق فيتوقف فنيا أو يغرق ابداعه فى بحار الصمت ٠ هذا هو المآزق الفنّى الذى يواجه المسرحيين فى مصر ٠

٥ - ٤ : الاحتفالية - حرية وحل

ذكرت فى معرض حديثى عن مفهوم المسرح فضل الناقد الروسى ميخائيل باختين فى ريادة تعريف الأدب كنشاط يلعب دورا هاما فى « تفكيك » الايديولوجية

السائدة وخلقتها • وقد استخدم باختين للتعبير عن هذه الفكرة استعارة الكرنفال الشعبي التي استمدتها من احتفال موسمي روماني قديم وكان يعنى بها تلك المواقف التي تنهار فيها بنية الفوارق المراتبية المعتادة التي تنظم التدرج الاجتماعي الهرمي ، كما تنظم قواعد الخطاب والحوار الاجتماعي - أى تلك الفترة التي تأخذ فيها القواعد المنظمة لعلاقات البشر في المجتمع عطلا مؤقتة يمارس الناس فيها حريتهم ويتبادلون الأدوار ويجربون واقعاً بديلاً •

ويقترّب مفهوم الكرنفال الذي طرحه باختين من الفكرة المحورية في تيار المسرح الاحتفالي الذي بدأ ينتشر في المسرح العربي بداية من الستينيات في مصر ولبنان وسوريا والعراق وتونس والجزائر والمغرب ، والذي ظهر تحت أسماء عدة ورغم ذلك كانت عروضه تتحرك في سياق واحد وتهتدى بالافكار التالية :

١ - المسرح قوة تنوير وتثوير للجماعة •

٢ - على المسرح أن يصل الى جمهوره الحقيقي من عامة الشعب فهم أحسوج الناس الى عملية تثوير بنية التخلف •

٣ - على المسرح أن يذهب الى الناس ولا ينتظر ان يأتوا اليه •

٤ - على المسرح أن يتحرر من القوالب الجامدة ويضرب في جذور تربته الاجتماعية بحثا عن أشكال الفرجة الشعبية وتطويعها مع الاستفادة من التجارب الثورية في المسرح الأوروبي .

٥ - على المسرح أن يغير معماره السلطوي وتقاليده التلقائية القائمة على الطاعة والامتثال وأن يشجع المشاركة، وفي سبيل ذلك يفضل هذا المسرح شكل الحلقة الدائرية التي تميز التحولات الشعبية كما تميز المسرح الشعبي في عصر اليونان وعصر شكسبير .

٦ - على المسرح أن يتخفف من أعباء الديكور وغيره من المهمات المسرحية التي تكلف مالا لا قبل لهذا المسرح الفقير بتوفيره وتعوق الحركة والانتقال .

٧ - كما يتبنى هذا المسرح مشاركة الجمهور في تحقيق العرض مشاركة ايجابية فهو يتبنى أيضا ويشجع أسلوب التأليف الجماعي كلما أمكن .

وقد قام العديد من الكتاب والنقاد بالتنظير للتيار الشعبي الاحتفالي وعلى رأسهم يوسف ادريس وتوفيق الحكيم و د . علي الراعي و عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وعز الدين المدني وعبد الرحمن بن زيدان ، واصبح لدينا نظرية فنية شبه مكتملة ، ويمثل كتاب عبد الكريم برشيد حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي الذي يقدم صورة شبه كاملة لتاريخه ومبادئه وطموحاته مانيستوا الاحتفالية .

وحتى يحقق هذا التيار اهدافه عليه ان يحاول في المستقبل تلافى العيوب التالية التى تعوق انطلاقته الى حدود الممكن وإلى جماهيره التى تنتظره بشوق وشغف :

١ - على المسرح الاحتفالى الا يطرح نفسه فقط كتجربة فى المهرجانات العربية التى تتوجه الى المثقفين فقط سعيا وراء التقييم النقدى ، بل عليه ان ينطلق الى الشارع سعيا وراء استجابة الناس وتحقيق مصداقيته .

٢ - المسرح الاحتفالى لن يؤتى ثماره دون استمرارية فالعروض الموسمية لاتخلق تيارا مسرحيا شعبيا ، وعلى المثقفين جميعا أن يمارسوا الضغط على حكوماتهم لتدعيم هذا المسرح خاصة وانه مسرح فقير فى تكاليفه .

٣ - الا يستغرق فى توجهه الترائى فيتحول من نشاط ثورى تفكيكى الى نشاط مؤازر لبنية التخلف .

٤ - على هذا المسرح أن يجدد شبابه دوما بالدماء الجديدة فينتظم فى صفوفه كتائب جديدة بين الحين والآخر وان يفسح المجال للنقاش والجدل بين صفوفه حتى يتمكن من تلافى عيوبه قبل ان تصبح سمات راسخة .

لقد اقنعتنى التجارب الشبابية الاخيرة فى مجال المسرح فى مصر وأكثرها يدور تحت مظلة الثقافة الجماهيرية (التى هازالت تكافح نحت شعار المسرح خدمة وحق لكل الناس ، وذلك رغم كل المعوقات) .

اقنعتنى هذه التجارب بأن مسرح الشباب ومسرح الجماعة
الاحتفالى المتحرر هو أمل المستقبل ، وهامسى الفرق
الشبابية تكثر وتتعدد - فرقة الورشسة ، فرقة الطيف
والخيال ، فرقة السرايق ، فرقة المسرح الريفى ، فرقة
المسرح الصوتى وغيرها - فرق فقيرة مجاهدة ، غنية بالمواهب
والأفكار والآمال .. رغم تردى الثقافة وانحسار المسد
الثورى . وبين أيدي هؤلاء الشباب وشباب المسرح فى كل
دولة العربية أضع مسئولية حرية المسرح .. وهى أيد
أمانة .

هوامش

- (١) ممدوح عدوان ، محاكمة الرجل النقي لم يحارب ، بيروت : دار ابن رشد ، بدون تاريخ ، ص ٢٥ - ٢٦ .
- (٢) محمود دياب ، باب الفتوح ، القاهرة : الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٧٤ ص ١٩٩ .
- (٣) نجيب سرور ، الحكم قبل المداولة ، القاهرة . دار الف للنشر ، بدون تاريخ ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (٤) المفريد فرج ، النار والزيتون ، مجلة المسرح ، العدد ٦٩ ، يناير ١٩٧٠ ، ص ٦٧ - ٩١ .
- (٥) سميح القاسم ، كيف رد الرابى منسدل على تلاميذه ، مجلة الجديد (النصفة المغربية) فبراير ١٩٧٣ ، ص ١٩ - ٢٧ .
- (٦) سعد الله ونوس ، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ، بيروت : دار الآداب ، الطبعة الثانية ، ابريل ١٩٨٠ ، ص ١١٢ .
- (٧) فرقة بلالين - بالأرض المحتلة ، العتمة ، الأقلام ، العدد السابع ، السنة السادسة عشرة تموز ١٩٨١ ، ص ١٢٣ - ١٣٨ .
- (٨) عبد الرحمن الشرقاوى ، الحصين فائرا (الجزء الأول من نار الله) ، القاهرة دار الكاتب العربى ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٤ .

(٩) محمد عناني ، الغريان ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٩٩ .

(١٠) عبد الكريم برشيد ، الناس والحجارة ، نسخة مصورة
من مجلة أسفار (حصلت عليها من المخرج المصري محمد سامي
الذي سيخرجها للعرض اثناء مهرجان القاهرة الثاني للمسرح
التجريبي) ، العراق ، بغداد ، العدد ١٢ ، ابريل ١٩٨٧ ، ص
١١٠ - ١٢٥ .

(١١) زكريا ابراهيم . مشكلة الحرية ، القاهرة : مكتبة مصر
الطبعة الثانية . بدون تاريخ ص ١١٨ - ١١٩ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

(١٣) جبرا ابراهيم جبرا ، الفن والحلم والفعل ، بغداد :
دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والاعلام ، بدون تاريخ ،
ص ٧٨ - ٧٩ .

(١٤) المرجع السابق ، ص ٧٨ .

(١٥) محمود زيدان ، « حرية الانسان في الميزان » ، مجلة
عالم الفكر ، المجلد الثالث عشر العدد الأول ، ابريل - مايو -
يونيو ص ١٧٠ .

(١٦) زكريا ابراهيم ، مشكلة الحرية ، ص ١٦٩ .

(١٧) جابر عصفور ، « قراءة في لوسيان جولدمان عن
البنوية التوليدية » ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الثاني ،
يناير ١٩٨١ ، ص ٨٥ .

(١٨) زكريا ابراهيم ، مشكلة الحرية ، ص ٧٥ .

- (١٩) المرجع السابق ، ص ١٩٨ .
- (٢٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٩ .
- (٢١) المرجع السابق ، ص ١٩٦ - ١٩٧ .
- (٢٢) المرجع السابق ، ص ١٩٥ .
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
- (٢٤) المرجع السابق ، ص ٧٥ .
- (٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

(٢٦) انظر :

Terry Eagleton, *Against the Grain, Selected Essays*, London, Verso, 1990, esp. Chapter One, entitled, «Macherey and Marxist Literary Theory».

(٢٧) انظر لمؤلفة البحث فصل « الدراما البطولية » في كتابها أضواء على المسرح الانجليزى ، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٢٨) انظر

Terry Eagleton, *Against the Grain*, — 106 — 109.

(٢٩) السيد ياسين ، التحليل الاجتماعى للادب ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٢ ، ص ٦٦ .

(٣٠) انظر :

Michele Barrett, «Ideology and the Cultural Production of Gender», *Feminist Criticism and Social Change*, ed. Judith Newton and Deborah Rosenfelt, London, Methuen, 1985, P. 68.

(٣١) انظر :

Mikhail Bakhtin, « Discourse and the Novel », *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin and London, 1981, PP. 259 — 422.

(٣٢) انظر على سبيل المثال الجزء المعنون « الايديولوجيا الخفية » في :

Christopher Butler, *Interpretation, Deconstruction and Ideology*, Clarendon Press, Oxford, 1986, PP. 103 — 10.

(٣٣) *Feminist Criticism and Social Change* P. 77.

(٣٤) جلال فاروق الشريف ، ان الأدب كان مسئولاً ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٢ .

(٣٥) مسرحية العتمة ، الأقلام ، ص ١٤١ .

(٣٦) Martin Esslin, *Mediations*, Abacus, London, 1983, P. 201

(٣٧) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ، بيروت : عالم المعرفة ، بدون تاريخ ، ص ٤٢ .

(٣٨) تيري ايجلتون ، « الماركسية والنقد الأدبي » ، ترجمة جابر عصفور ، فصول المجلد الخامس ، العدد الثالث ، ابريل / مايو/يونيو ١٩٨٥ ، ص ٢٩ .

(٣٩) انظر أضواء على المسرح الانجليزي ، مرجع سابق .

(٤٠) انظر :

(٤١) تيرى ايجلتون ، « الماركسية والنقد الأدبي » ، فصول
ص ٢٨ .

(٤٢)

William, Tydeman, The Theatre in the Middle Ages,
Cambridge University Press, 1978, Chapter I.

(٤٣) عز الدين اسماعيل ، قضايا الانسان في الأدب
المسرحي المعاصر : دراسة مقارنة ، دار الفكر العربي ، بدون
تاريخ ص ٩٢ .

(٤٤) زكريا ابراهيم ، مشكلة الحرية ، الفصل السادس .

(٤٥) عز الدين اسماعيل ، قضايا الانسان ، ص ٩٢ - ٩٣ .

(٤٦) رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة سهير
بشور ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٧ ، ص ٤٤ .

(٤٧) جان بول سارتر ، « المسرح اسطوريته وحقيقته » ،
ترجمة حنين حاصباني ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٢ ،
شتاء ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣ .

(٤٨) معجم علم الأخلاق ، ترجمة توفيق سلوم ، موسكو ،
دار التقدم ، ١٩٨٤ ، ص ٢٣ .

(٤٩) مصطفى حجازي ، التخلف الاجتماعي : سيكولوجية
الانسان المقهور ، بيروت : معهد الانماء العربي ، الطبعة الرابعة
١٩٨٦ ، ص ٢٣٨ .

• (٥٠) المرجع السابق

(٥١) محمد عابد الجابري ، تكوين العقل العربي ، بيروت :
مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٨ ، ص
٨٦ .

• (٥٢) المرجع السابق ، ص ٤٢

• (٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٣

(٥٤) التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن
العشرين ، القاهرة : منشورات تضامن المرأة العربية ، بدون
تاريخ ، ص ٤٦ ، ٥٢ .

(٥٥) أحمد عبد المعطي حجازي ، « العلمانية فريضة العلم
والحرية » ، الأهرام ، ٨٩/٧/٢٦ ، ص ١٢ .

(٥٦) المرجع السابق

(٥٧) المرجع السابق

(٥٨) المرجع السابق

(٥٩) مصطفى حجازي ، التخلف الاجتماعي : سيكولوجية
الإنسان المقهور ، ص ٢٠٩ .

(٦٠) المرجع السابق

(٦١) المرجع السابق

(٦٢) المرجع السابق

(٦٣) عبد الرحمن الشرقاوي ، وطني عكا ، بيروت : دار
الشرق ، بدون تاريخ ، ص ٩٣ - ٩٧ ، ١٠٩ - ١١٢ .

(٦٤) محمد عناني ، السجين والسجان ومسرحيات أخرى ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ المتقطعات الواردة
في البحث تقع على التوالي في ص ٢٦ ، ٣٥ ، ٣٤ ، ٢٧ .

(٦٥) مصطفى حجازي ، التخلف الاجتماعي : سيكولوجية
الإنسان المقهور ، ص ٢١٠ .

(٦٦) محمد عناني ، الغريبان ، ص ٢٥ .

(٦٧) صلاح عبد الصبور ، ليلي والمجنون ، بيروت : دار
الشروق ، ١٩٨١ ، ص ٦٢ .

(٦٨) المرجع السابق ، ص ٦٣ .

(٦٩) المرجع السابق ، ص ٥٦ .

(٧٠) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٧١) المرجع السابق ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٧٢) رشاد رشدي ، بلدي يابلدي ، القاهرة : مكتبة الانجلو
بدون تاريخ .

(٧٣) سعد الدين ابراهيم ، مدخل الى فهم مصر ، بيروت :
معهد الانماء العربي ، ١٩٨١ ، ص ٢٤ .

(٧٤) فؤاد زكريا ، « اسطورتان عن الحكم والاعوان » ،
مجلة العربي ، العدد ٢٩٠ ، يناير ١٩٨٣ ، ص ١٧ .

(٧٥) سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، بيروت : دار الآداب ،
الطبعة الرابعة ١٩٨٣ ، ص ١١٦ .

(٧٦) محمود أمين العالم ، الوعي والوعي الزائف في الفكر
العربي المعاصر ، القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، بدون تاريخ ،
ص ٦٠ .

فهرس

شهادات	٢
١ - مدخل : مفهوم الحرية	٩
٢ - مفهوم الظاهرة المسرحية	١٩
٣ - حرية المسرح واستراتيجيات القمع	٢٩
٤ - المسرح العربى بين الحرية وبنية التخلف	٤٥
٥ - مستقبل الحرية فى المسرح العربى (الآنق	
والحل)	٧١

رقم الايداع ٥٠٨٥ / ١٩٩١

الترقيم الدولى 1 — 2770 — 01 — 977 I.S.B.N.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الحرية والمسرح

إن أي حديث عن المسرح عامة ، وعن المسرح العربي خاصة
لهو في حقيقة الأمر حديث عن الحرية ، فإذا كانت الحرية في
المفهوم السيكولوجي البرجسوني ترتبط بفكرة الخلق أو
الإبداع ، وإذا كانت مهمة الإنسان في الفكر الماركسي إنما
تتحدد في القيام بعملية إبداعية مستمرة ، ألا وهي عملية
التحرر ، فإن الإبداع الفني في شتى المجالات يصبح بصورة
منطقية أبلغ تجسيد للحرية ، وكذلك فإن الظاهرة المسرحية
الحقيقية هي في جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة
للعمل التحرر على مستوى الجماعة

الكتاب القادم

ورقات في هواء مجنون

د. رفيق الصبان